National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Services des thèses canadiennes

CANADIAN THESES

THÈSES CANADIENNES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (r. 86/06)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LE RIRE COMME MOYEN D'EDUCATION EN LITTERATURE ORALE AFRICAINE: LE CAS DES CONTES POPULAIRES DES ACOLI DE L'CUGANDA ET DES WOLOFS DU SENEGAL PAR OKOT P'BITEK ET BIRAGO DIOP

(C)

by

OLEMA DEBHONVAPI

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1986

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-30341-7

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: OLEMA DEBHONVAPI

TITLE OF THESIS: LE RIRE COMME MOYEN D'EDUCATION EN LITTERATURE ORALE AFRICAINE: LE CAS DES CONTES POPULAIRES DES ACOLI DE L'CUGANDA ET DES WOLOFS DU SENEGAL PAR OKOT P'BITEK ET BIRAGO DIOP

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring 1986

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Olema Debhonvapi

(Student's signature)

C/o Comparative Literature Department

The University of Alberta

Edmonton, Alberta, Canada

Date: September 23, 1985

A lazy youth is rebuked,

A lazy girl is slapped,

A lazy wife is beaten,

A lazy man is laughed at

(Okot p'Bitek)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "LE RIRE COMME UN MOYEN D'EDUCATION EN LITTERATURE ORALE AFRICAINE; LE CAS DES CONTES POPULAIRES DES ACOLI DE L'OUGANDA ET DES WOLOFS DU SENEGAL PAR OKOT P'BITEK ET BIRAGO DIOP", submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Comparative Literature.

M. L. Dossé
.....
Douglas Verner Parker
.....
Stephen Hardy
.....
.....
.....

Date: Sept. 23, 1985.

A feu mon père

Que la mort a privé du privilège

De me transmettre les traditions de son peuple;

Et à feu Stanislas Amana, mon frère,

Qui m'envoya à l'école coloniale!

ABSTRACT

Folktales constitute the most popular and the most widespread genre of African oral literature; however, the fact that this genre is the most associated with laughter has misled some critics of folklore and African oral literature to ignore the educative function of folktales in traditional African societies. We assume that laughter is an indispensable means of education in Black Africa's folktales and that it is used to teach members of traditional African societies in various ways.

In the first stage of our analysis, we have attempted to disprove statements made by those folklorists and critics who associate laughter in African oral literature with what they consider to be the naïveté and the childishness of Black Africans. We have analysed a few works of African oral literature (a traditional folksong, an historical or biographical song and an epic song) to illustrate the use of laughter as a means of education in African oral literature. After this analysis, we have interpreted a few folktales from the Acoli of Uganda and a few other folktales of the Wolof of Senegal rewritten in French by Birago Diop. Here, we have tried to point out rhetorical and poetic devices used to provoke laughter, and we have used theories of laughter to identify targets that laughter has aimed at in individual works being analysed. In conclusion, we have brought together various aspects of laughter's educative functions dealt with in the works studied to prove that traditional Africans use laughter as a means of education to keep ancestral cultures and ways of life alive.

RESUME

Le conte est le genre de la littérature orale africaine le plus populaire, le plus répandu et le plus associé au rire; toutefois, le rôle qu'il joue dans les sociétés africaines traditionnelles a échappé à nombre de folkloristes et d'africanistes à cause de cette association. Notre thèse est que le rire est un moyen d'éducation indispensable dans les contes populaires d'Afrique noire, et qu'il sert à prodiguer des enseignements aux membres des différentes sociétés traditionnelles africaines.

Dans la première étape de notre analyse, nous avons tenté de réfuter les jugements défavorables à l'endroit des contes populaires et de la littérature orale africaine émis par certains folkloristes et africanistes qui ne voient à travers le rire du conte populaire que la naïveté des Africains noirs. Pour illustrer l'utilité du rire comme moyen d'éducation en littérature orale africaine, nous avons analysé quelques oeuvres de la littérature orale africaine (une chanson traditionnelle, un récit biographique ou historique et un récit épique). Ensuite nous avons interprété quelques contes des Acoli de l'Ouganda et ceux des Wolofs du Sénégal réécrits en français par Birago Diop. Ici nous avons procédé au répérage des figures de rhétorique et d'autres procédés poétiques susceptibles de provoquer le rire et, nous servant des théories sur les causes du rire, nous avons essayé de déterminer les cibles visées par le rire ainsi que les buts éducatifs atteints. En guise de conclusion, nous avons résumé globalement les divers aspects des fonctions éducatives remplies par le rire dans les oeuvres de la littérature orale analysées pour confirmer que les Africains traditionnels accordent effectivement une grande place au conte populaire et au rire dans le processus d'éducation et de conservation des valeurs culturelles ancestrales.

REMERCIEMENTS

Pascal écrit:

> Certains auteurs, parlant de leurs ouvrages, disent: Mon livre, mon commentaire, mon histoire, etc. —Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un "chez moi" à la bouche. Ils feraient mieux de dire: Notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc. —, vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'autrui que de leur.

Fidèle à ce rappel, je ne vois dans ce mémoire qu'un fruit des enseignements, suggestions, conseils et encouragements que m'ont prodigués parents, enseignants et amis. Aussi Ombaro Agia, ma mère, et Bhileta-Nyakuni Avoama, mon frère aîné, pourraient-ils reconnaître dans cette modeste étude un reflet de leurs enseignements visant à m'ouvrir les oreilles aux traditions orales dès mon enfance. Que ma mère, mes frères, mes soeurs, mes neveux, mes nièces, mes oncles, mes tantes, mes cousins, mes cousines et tous ceux qui m'ont dit des contes le soir trouvent ici l'assurance de ma dévotion filiale.

Puissent M. Irénée Odema, R.P. André Paredis et M. Gabriel Bhileni, tous éducateurs de l'enseignement catholique du Zaïre, agréer l'expression de ma profonde gratitude pour m'avoir appris le bon côté de l'école chrétienne.

Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance au professeur Milan V. Dimić, directeur du présent mémoire, non seulement pour m'avoir initié à la critique littéraire folklorique dont il est question dans cette étude, mais surtout pour ses suggestions, ses encouragements, sa tolérance et sa patience sans lesquels ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie également Mme Dimić, Annie Thompson, Paule Antonelli et France Demercière pour avoir bien voulu m'aider à lire le manuscrit du présent mémoire.

Etudiant à l'étranger, sans famille, sans ressources, et trop souvent dans l'adversité, je serais incapable de finir ce travail sans la paix relative retrouvée grâce au concours des personnes de bonne volonté. Que le professeur P. Van Rutten, Mme Mary Davidson, Mme Bernadette Landry, Me J. Kennelly, Me K. Barnard, le professeur S. Arnold, Mme Margaret Tsushima, Mme Mary Trumpener et Mme Sharon Rusu me permettent de leur témoigner ma vive gratitude.

NOTE: REMERCIEMENTS

[1]Dans le premier tome de ses Pensées de Blaise Pascal, nouvelle éditions collationnée sur le manuscrit autographe et publiée avec une introduction et des notes (Paris: Librarie Hachette et Cie, 1904), p. 51, Léon Brunswicg croit trouver dans ce fragment un écho direct de la parole de Pascal reconstituée par Bossut.

TABLE DES MATIERE

CHAPITRE	PAGE
I. INTRODUCTION	1
Notes	8
II. DU RIRE DANS LES CONTES POPULAIRES AFRICAINS ET DU STATUT DE LA LITTERATURE ORALE AFRICAINE.....	10
Notes	32
III. LE RIRE ET SES FONCTIONS EDUCATIVES EN LITTERATURE ORALE AFRICAINE	35
Notes	73
IV. LE RIRE, LE CONTE ET L'EDUCATION CHEZ LE PEUPLE ACOLI DE L'OUGANDA	79
Notes	112
V. LE RIRE ET L'EDUCATION DANS LES CONTES D'AMADOU KOUMBA DE BIRAGO DIOP	115
Notes	161
VI. CONCLUSION	166
Notes	177
BIBLIOGRAPHIE	178

INTRODUCTION

Les manifestations du rire en littérature orale africaine constituent une réalité indéniable. En effet, le public participant aux représentations se rapportant à certains genres de l'art oral africain, tels que les contes et les fables, les proverbes, les chansons populaires, les récits historiques ou biographiques, les énigmes et les devinettes, et même les épopées, ne manque presque jamais de marquer par le rire la joie, la satisfaction ou le mépris que provoquent les comportements de quelques personnages ou des événements risibles dans ces dernières oeuvres. L'on peut croire d'ailleurs que l'habileté du conteur ou du narrateur à provoquer le rire chez le public ou chez le lecteur constitue une garantie pour la réception de son oeuvre, surtout en ce qui concerne les genres populaires de la littérature orale africaine tels que les contes.

Les contes constituent le genre de la littérature orale africaine le plus populaire, le plus répandu et le plus associé au rire. Cependant, cette association a induit certains folkloristes dans l'erreur de ne voir à travers le conte que la naïveté des Africains et de sous-estimer l'importance de la littérature orale dans la société africaine traditionnelle.

La place accordée aux travaux sur le conte dans les bibliographies ou dans les panoramas de la littérature orale africaine permet de croire en la prépondérance des contes. On peut citer parmi ces dernières bibliographies celles établies par Harold Scheub,[1] Veronika Görög,[2] Gertrude Herman,[3] et celle de Mark Delancey.[4] D'autre part, dans "Folklore Research in Africa," étude traitant de la répartition des travaux sur la littérature orale africaine selon les genres et les régions d'origine, William Bascom reconnaît la popularité du conte en Afrique: "The published

collections of African verbal art contain far more folktales than myths or legends."[5] Comme les mythes et les légendes occupent la deuxième place d'après l'ordre d'importance dans l'inventaire fait par Bascom, il y a donc lieu de croire en la popularité exceptionnelle des contes en Afrique.

Traitant du rapport entre le rire et la sous-estimation de la littérature orale africaine, Elolongue Epanya-Yondo écrit la remarque suivante en définissant le conte populaire dans La place de la littérature orale en Afrique:

> Les "folk-tales", selon l'expression que donnent les anglo-saxons aux contes, composent l'un des genres les plus riches et les plus populaires. Selon la remarque de M. G. Balandier: "Combien a-t-on écrit la banale constatation: l'Afrique est le pays des conteurs et des contes qui évoquent la quiétude piquée de mystère des veillées villageoises."
>
> Beaucoup de gens, hélas, n'ont considéré que le côté aimable et la pointe malicieuse d'un folklore, les rassurant encore d'une Afrique idyllique et multicolore. Et grâce au trop plein de leurs rêves d'évasion, ils faisaient un pèlerinage au pays du naïf, pour ne considérer en définitive, qu' "un genre spontané et gentiment désuet" du bon africain.[6]

Il est bien entendu qu'une telle remarque devient particulièrement pertinente quand on considère les opinions telles que celle de Robert Plant et de Robert Hamill Nassau comparant les africains à des enfants, et même à des animaux. En effet, Plant utilise l'expression "The Zulu of the past was but a Splendid Animal" pour conclure le chapitre de The Zulu in Three Tenses concernant le folklore.[7] Une sous-estimation semblable des Africains et du comique dans leur folklore apparaît manifestement chez Nassau à travers l'emploi d'une expression telle que "Africans in many respects are grown up children."[8] La cause de cette sous-estimation de la littérature orale africaine serait-elle une définition érronée du rire?

D'après le Dictionnaire encyclopédique Quillet, le Grand Dictionnaire universel du XIX^{e} siècle et le Larousse du XX^{e} siècle, le mot rire est

employé comme un verbe intrasitif et comme un nom commun pour signifier ce qui suit:

> "Marquer par un certain mouvement de la bouche, qui s'accompagne d'expressions saccadées plus ou moins sonores, que l'on éprouve un sentiment de gaieté ... Action de rire."[9]
>
> "Faire la contraction des traits de la face que font d'ordinaire les personnes prises d'un accès de gaieté ... Action de rire."[10]
>
> "Marquer un sentiment de gaieté soudaine par une contraction plus ou moins vive, du visage, accompagnée d'expirations plus ou moins saccadées et bruyantes ... Action de rire."[11]

A côté de ces définitions de base, les dictionnaires abordent également les notions psychologiques du mécanisme du rire ainsi que diverses particularités de ce phénomène sous ses aspects philosophiques et psychologiques. Par exemple, le Dictionnaire encyclopédique Quillet distingue deux sortes de rire sur le plan physiologique, et deux autres sur le plan philosophique. Cependant que dans la perspective physiologique l'on distingue le sourire (expression volontaire des muscles du visage sans expirations) du rire proprement dit (expirations suivies des contractions involontaires des muscles de la face), les explications philosophiques nous offrent beaucoup plus d'intérêt. Car la distinction y est faite entre "le rire, manifestation de joie" et "le rire que provoque le plaisant et le comique." Ce dernier relève trois types d'interprétations essentiels des causes du rire provoqué par le plaisant et le comique, et il les associe à quelques courants des idées philosophiques. D'après un premier type d'interprétation auquel sont associés Aristote, Hobbes et Bain, le rire est provoqué par la dégradation (une infériorité quelconque, une petitesse) que l'esprit perçoit dans les personnes ou dans les choses; un deuxième type d'interprétation, attribué à Kant, Hegel, Schopenhauer et d'autres philosophes intellectualistes, trouve les causes du rire dans le

contraste (le désaccord entre ce que nous attendons et ce qui se produit réellement); enfin, les propositions de Bergson (applicables à des cas plus nombreux) sont retenus comme une solution originale.[12]

Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle fait une distinction similaire entre le rire qui est "l'effet d'une disposition gaie, d'un contentement intérieur, d'une satisfaction qui déborde ..." et le rire qui est "l'effet du ridicule que nous apercevons dans les choses ou dans les personnes."[13] A son tour, le Larousse du XX^e siècle rappelle surtout l'insistance des psychologues sur les origines mentales du comique dans lesquelles les causes morales remplacent la théorie philosophique de dégradation, et les causes intellectuelles celle du contraste.[14]

Dupréel pense qu'aucune de ces théories n'est fausse. Il considère néanmoins que les explications qu'elles donnent ne se suffisent pas sans qu'un facteur sociologique y soit engagé parce qu'elles ne font usage que d'un sujet et d'un objet, leurs auteurs ayant toujours méconnu le fait que le rire se produit dans les relations sociales et qu'il relève de l'étude des influences réciproques des individus. Pour Dupréel, "le rire est le rire d'un groupe" et il exerce une fonction sociale:

> Le rire pleinement développé est un rire collectif, un "rire choral". Les peuples primitifs lui font une grande place. A ce degré de développement le rire est devenu un instrument social de première importance. Il sert à plusieurs fins; tantôt le ridicule frappe l'innovation ou les coutumes étrangères; le rire est alors un facteur de conservation sociale. Tantôt, au contraire, la raillerie s'attache à ceux qui n'ont pas encore adopté les nouveautés, aux retardataires; elle favorise alors le changement et le progrès ...[15]

Nombreux sont les folkloristes qui considèrent les africains traditionnels faisant usage du rire dans leurs contes populaires comme des primitifs; mais rares sont ceux qui en reconnaissent les fonctions éducatives, telles que présentées par Dupréel ci-haut. Nous croyons que

l'éducation est une des principales fonctions du rire dans les contes populaires en Afrique noire. Les sens du mot éducation dans le contexte de notre étude est emprunté à la Grande Encyclopédie qui définit l'éducation humaine comme suit:

> ... toute action, même involontaire, qui dirige le développement d'un être vivant vers sa fin naturelle ou la modifie en vue d'une fin qu'on lui assigne. ... Mais le seul éducateur, au sens propre, c'est l'homme, parce que seul il se représente nettement l'avenir et combine les moyens pour le préparer ...
>
> On le voit, la notion même d'éducation implique celle d'un idéal, d'une perfection supérieure à la nature simple donnée ...[16]

Mais l'idéal de perfectionnement que poursuit l'éducation ne vise pas seulement à préparer les enfants pour assurer un meilleur avenir à la société; le rappel à l'ordre d'un adulte par le rire peut servir aussi à cette fin.

Il existe beaucoup d'oeuvres de la littérature orale africaine, telles que les Contes d'Amadou Koumba et les Nouveaux contes d'Amadou Koumba de Birago Diop,[17] Hare and Hornbill d'Okot p'Bitek,[18] la Découverte des chantefables béti-bulu-fang du Cameroun d'Eno-Belinga,[19] et tant d'autres, qui suggèrent le potentiel du conte populaire dans le domaine de l'éducation africaine traditionnelle. Cependant, bien qu'il existe plusieurs travaux sur la littérature orale africaine accordant une certaine prépondérance aux contes populaires, les contributions consacrées entièrement aux fonctions éducatives du rire échappent à notre connaissance. C'est pourquoi l'objectif du présent mémoire est de montrer comment les membres des sociétés traditionnelles africaines utilisent le rire dans leurs contes populaires pour visualiser les enseignements importants sur lesquels chaque société voudrait attirer l'attention de ses membres afin de sauvegarder certaines valeurs indispensables pour sa survie. Il s'agit de montrer que le fonctionnement esthétique des contes des Acoli

de l'Ouganda et des Wolofs du Sénégal permet de transmettre d'importantes informations sur lesquelles chacune des sociétés traditionnelles voudrait attirer l'attention de ses membres, notamment en ce qui concerne leur environnement tant physique que social et spirituel, et comment s'effectue l'instruction concernant les moyens de préserver les vertus traditionnelles en exigeant que les comportements individuels soient adaptés au rythme cosmique de la vie de cette société.

Le corpus faisant l'objet de cette étude comprend quelques contes des Acoli transcrits et traduits en anglais par Okot p'Bitek, et quelques contes des Wolofs réécrits en français par Birago Diop dans le contexte de la Négritude. Notons en outre que ces deux écrivains africains sont bien versés dans la connaissance de leurs traditionns ancestrales respectives.

Dans la première étape de notre analyse, nous tentons de réfuter les jugements défavorables à l'endroit de la littérature orale africaine émis par les folkloristes qui identifient l'art oral africain à l'enfantillage à cause de l'emploi fréquent du rire. Pour ce faire, ces opinions défavorables sont confrontées aux jugements favorables portés par des folkloristes avertis des réalités africaines et l'importance de la littérature orale en Afrique. Et puis nous illustrons l'utilité du rire comme moyen d'éducation dans l'ensemble de la littérature orale africaine en analysant une chanson populaire traditionnelle des Chopi du Mozambique, un récit historique ou biographique des Tutsi du Rwanda et un récit épique des Fang du Cameroun.[21] Ici l'analyse consiste d'abord en un bref résumé de chaque texte, reprenant spécialement les passages dans lesquels la manifestation du rire est évidente. Ensuite nous essayons de montrer ce qui provoque le rire et d'en identifier le but éducatif.

La troisième étape est consacrée à l'examen des contes des Acoli et des Wolof analysés séparément, avec une insistance particulière sur le répérage des figures de rhétorique et d'autres procédés poétiques (tels que la caricature, l'ironie, les comparaisons grotesques, l'exagération, etc.) susceptibles de provoquer le rire. Chaque conte est résumé succinctement pour en obtenir une structure narrative de base (ressemblant à une reconstruction du récit par un auditeur ne se rappelant surtout que les passages amusants). Nous nous servons des aspects utiles des théories sur les causes du rire pour déterminer la cible visée par le rire ainsi que le but éducatif atteint.

En guise de conclusion, nous résumons globalement les divers aspects des fonctions éducatives remplies par le rire dans les textes de littérature orale africaine analysés, confirmant enfin que les Africains traditionnels accordent effectivement une grande place au conte et au rire dans le processus d'éducation et de conservation des valeurs ancestrales.

NOTES: INTRODUCTION

[1] Harold Scheub, African Oral Narratives, Proverbs, Riddles, Poetry and Song (Boston, Massachussetts: G. K. Hall & Co., 1967).

[2] Veronika Görög, "Bibliographie analytique sélective sur la littérature orale de l'Afrique noire," Cahiers d'études africaines, vol. 18, no. 31 (1968), pp. 453-499.

————, "Littérature orale africaine, bibliographie analytique (périodiques)," Cahiers d'études africaines, vol. 9, no. 36 (1969), pp. 641-665.

[3] Gertrude B. Herman, "Africana: Folkore Collections for Children," School Library Journal, vol. 18, no. 9 (May 1972), pp. 35-39.

[4] Mark W. Delancey, A Bibliography of Cameroon (New York: Africana Publishing Company, 1972).

[5] William Bascom, "Folklore Research in Africa," Journal of American Folklore, vol. 77, no. 1 (January-March, 1964), p. 12.

[6] Elolongue Epanya-Yondo, La Place de la littérature orale en Afrique (Paris: La Pensée universelle, 1976), p. 23.

[7] Robert Plant, The Zulu in Three Tenses (Pietermaritzburg: P. Davis & Sons, 1905), p. 61.

[8] Dans sa bibliographie mentionnée ci-haut (pages 239-240), Harold Scheub critique très sévèrement le Fetichism in West Africa (1904) de Robert Hamill Nassau à cause d'une généralisation de ce genre basée sur les récits des Batanga que cet dernier auteur n'a pas compris.

[9] "Rire," Dictionnaire encyclopédique Quillet, éd. 1970.

[10] "Rire," Grand dictionnaire universel du XIX^{e} siècle, éd. 1982.

[11] "Rire," Larousse du XX^{e} siècle, éd. 1932.

[12] Dictionnaire encyclopédique Quillet, op. cit.

[13] Grand dictionnaire universel du XIX^{e} siècle, op. cit.

[14] Larousse du XX^{e} siècle, op. cit.

[15] E. Dupréel, "Le Problème sociologique du rire," Revue philosophique de la France et de l'étranger, vol. 106 (juillet à décembre 1928), pp. 214-215.

[16] "Education," La Grande Encyclopédie, éd. 1886.

[17]Birago Diop, Les Contes d'Amadou Koumba (Paris: Fasquelle, 1947).

————, Les nouveaux Contes d'Amadou Koumba, 3e éd. Préface de Léopold Sédar Senghor (Paris: Présence Africaine, 1958).

[18]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill (London: Heinemann Educational Books, 1978).

[19]Martin S. Eno-Belinga, Découverte des chantefables beti-bulu-fang du Cameroun. Préface de Pierre Alexandre. Langues et Littératures d'Afrique noire, vii (Paris: Editions Klincksieck, 1970).

[20]-A. Coupez et Th. Kamanzi, Littérature de cour au Rwanda. Oxford Library of African Literature (Oxford: At the Clarendon Press, 1970), pp. 77-87.

- Hugh Tracey, Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments (London: Oxford Univ. Press, 1948), pp. 10-15.

- Voir aussi l'Epopée traditionnelle. Littérature africaine, xi. Lilyan Kesteloot, éd. (Paris: Fernand Nathan, 1971), pp. 32-39.

CHAPITRE PREMIER

DU RIRE DANS LES CONTES AFRICAINS ET DU STATUT DE LITTERATURE ORALE

Une étude des fonctions éducatives du rire dans les contes populaires de l'Afrique noire présuppose l'existence d'une littérature orale africaine où le conte populaire constituerait un genre didactique destiné principalement à transmettre et à conserver les valeurs sociales et culturelles. Pourtant, le rire et le conte restent-ils au centre des controverses concernant le statut littéraire de l'art oral africain ainsi que le respect dû à ceux qui le pratiquent. A côté de ce fait, il faut considérer l'attention que mérite cette branche non négligeable de littérature; à savoir, selon une expression que Robert Escarpit a empruntée à Mircea Eliade pour définir la catégorie d'oeuvres d'expression non écrite, "Tout ce qui a été dit, et ensuite conservé par la mémoire collective," et appartient ainsi à la littérature orale.[1] Car, d'après un autre aspect de la définition du mot littérature empruntée encore par Escarpit à Joseph Joubert, "la littérature des peuples commence par les fables et finit par les romans."[2] Aussi pense-t-on en ce qui concerne les fables, les récits d'où l'on tire généralement une moralité, que certains fabulistes bien connus en littérature écrite n'ont pas manqué de parodier Esope (un fabuliste antique qui semble n'avoir pas laissé de preuves écrites de ses compositions), auquel on attribue de nombreuses fables conservées dans la tradition littéraire écrite de l'Occident.[3]

Il ne fait pas de doute que quelques considérations relatives à la nature de ces controverses, à leurs contenus respectifs et à l'identification des positions idéologiques de leurs auteurs constituent un préalable indispensable à l'évaluation du rôle didactique joué par le conte

africain grâce à son emploi du rire. En d'autres termes, l'on peut mieux comprendre l'importance sociale du conte populaire africain et son emploi du comique visant à la préservation des cultures ancestrales chez les africains traditionnels qu'après avoir examiné dûment quelques écrits critiques sur le folklore ou la littérature orale africains: d'abord pour nous rendre compte des contenus bienveillants ou méprisants de ces écrits, et ensuite pour juger leurs arguments afin de permettre une évaluation plus objective de la place accordée par les africains noirs à leurs contes populaires dans le processus d'éducation traditionnelle.

Les travaux critiques consacrés entièrement à ces controverses échappent à notre connaissance; il existe plusieurs préfaces et introductions à des collections d'oeuvres folkloriques sur l'Afrique noire ainsi que quelques articles sur ce sujet. De prime abord, leurs contenus concernent essentiellement la nature des opinions de leurs auteurs respectifs concernant les africains noirs et leur folklore. Cependant, le fait que beaucoup d'africanistes ignorent les valeurs sociales et culturelles de ceux dont ils étudient la littérature orale demeure une des causes principales des erreurs affectant le procès qu'ils font sur le conte africain.

Un des aspects importants de l'ignorance de certains africanistes dénoncés par leurs collègues plus avertis est le fait de nier l'existence de la littérature orale africaine. D. I. Nwoga rappelle que la réaction d'un rédacteur d'un journal renommé qu'il informait de l'organisation d'un cours sur la littérature africaine traditionnelle (lors d'une conférence internationale sur l'enseignement de la littérature africaine dans les universités, tenue en 1963) fut la question dédaigneuse: "peut-il exister dans les traditions africaines des récits plus intéressants

que ceux de la tortue et de l'araignée, considérées comme des escrocs."[4] Nwoga a compris l'ignorance du journaliste qu'il explique par le fait qu'en 1963 on ignorait l'existence de publications ~~érudites~~ sur la littérature africaine traditionnelle qui n'étaient souvent disponibles que dans des revues scientifiques rares, ou dans des livres épuisés sur le marché et que gardaient exclusivement les archives. Quant à la nouvelle génération d'intellectuels africains formés en Afrique, Nwoga juge leur ignorance en ce domaine impardonnable parce que la situation de l'enseignement de la littérature africaine s'est améliorée. D'ailleurs, son opinion est partagée par d'autres intellectuels africains que préoccupe le problème de l'étude des littératures africaines, tels que Daniel Kunene et Okot p'Bitek.

Daniel Kunene commence l'introduction à Heroic Poetry of the Basotho par une remarque expliquant le phénomène d'annihilation de la littérature orale africaine résultant du snobisme et de l'ethnocentrisme ayant relégué les cultures africaines au dernier plan pour assurer l'adoption par les Africains des valeurs culturelles européennes. Selon Kunene, la définition du mot littérature ne doit plus être conservatrice:

> We have reached a stage, in our African literature, when it is no longer polite, in academic circles, to raise an eyebrow when mention is made of the existence of literatures -- and other arts -- in the non-literate Africa or pre-missionary, pre-colonial days. This is, of course, partly due to the enlightened view held in our day, that verbal art is verbal art, whether it be written or oral. What to call this art then becomes a technicality, and our enlightenment -- nay, our liberation -- leads us, in turn, to liberate the term 'literature' from its erstwhile over-literal definition, and by common concessus 'literature' comes to be used for all verbal art.[5]

Dans la suite de cette citation, Kunene explique que la négation de la littérature africaine traditionnelle n'est pas due au seul emploi d'une définition restrictive du mot littérature. Il identifie en outre

une action préméditée par les Européens et visant un phénomène qu'il appelle 'deculturation'. Ce mot est un néologisme forgé par Kunene pour exposer le processus par lequel, dans le cas de la rencontre de deux cultures, une culture domine l'autre consciemment et à dessein dans le but de nier son droit d'exister, directement ou indirectement, en doutant de sa validité en tant que culture, en la dénigrant et en faisant de ses porteurs l'objet de risée pour les amener à l'abandonner.[6] Kunene a repéré les traces de ce phénomène dans quelques romans écrits par les noirs de l'Afrique du sud au cours des deux derniers siècles (Down Second Avenue d'Ezekiel Mphahlele, Moeti oa Bochabela de Thomas Mofolo, Monono ke Mohodi ke Mouwane de Everitt Lechesa Segoete, etc.). Son analyse montre que ces romans, à l'exception de celui de Mphahlele dénonçant ce phénomène, illustrent combien la mission d'annihilation des cultures africaines entreprise par les missionnaires a été accomplie grâce à la collaboration des chrétiens africains aliénés. C'est ainsi que les héros des romans de Mofolo et Segoete sont des africains qui abandonnent les leurs (qu'ils qualifient de païens et de corrompus) pour aller à la recherche d'une sorte de terre promise à l'image de celle du christianisme. En d'autres termes, ces romans constituent des allégories du système régissant les relations entre le monde africain traditionnel et le nouveau monde chrétien en Afrique du sud. Kunene en conclut:

> Closer to the point of our argument is the fact that mostly the characters are either Christian converts and good, or non-Christians and bad. If a character who is a convert reverts to his so-called paganism, he automatically also relapses into evil ways. All non-Christians, or traditionalists, if we may so call them, were thus evil by definition and the other way about with Christians. The plot therefore is often weak and diffuse, the structure episodic, and the episodes illustrate a moral point.[7]

Comme Kunene le reconnaît plus loin dans son article sur le phénomène de l'aliénation des Africains noirs par les blancs, le cas des noirs de

l'Afrique du sud ainsi analysé peut être extrapolé. Car un phénomène semblable a dû se produire dans d'autres pays de l'Afrique noire à la suite d'autres formes de contacts établis entre leurs habitants et les Européens. "The materials used here come exclusively from South Africa," écrit-il avant de généraliser la situation à l'Afrique noire en général:

> It is my belief, however, that the basic philosophy which they illustrate will be found to be valid for many other parts of sub-Saharan Africa, certainly for those parts of the continent which share a similar kind of relationship with Europe through missionaries, travellers, colonizers and the like.[8]

Pour sa part, Okot p'Bitek a tenu à prouver aux intellectuels africains aliénés au cours de ce processus d'annihilation des cultures africaines qu'ils n'ont qu'à ouvrir les yeux et prêter l'oreille pour se rendre compte de la richesse de leurs cultures ancestrales. Tel est d'ailleurs le thème principal de Song of Lawino, un long poème (comptant quatre mille huit cents quarante vers) écrit d'abord en langue acoli et traduit en anglais (par l'auteur lui-même) pour publication en 1966. En effet, dans une interview accordée par l'auteur à Robert Serumaga (autre écrivain africain), un an après la publication de de ce poème, p'Bitek expliquait, en termes clairs, le thème du chef-d'oeuvre ayant causé la fin brusque de sa carrière comme directeur du centre culturel de l'Ouganda en 1968 ainsi que son exil du pays natal par sa satire politique:

> It is a big laugh by this village girl called Lawino, laughing at modern man and modern woman in Uganda. She thinks that the educated people are spoiled, in the sense that they don't belong, they don't enjoy fully the culture of the people of Uganda, and she thinks that if only these people could stop a little bit and look back into the village they would find a much richer life altogether.[9]

Bien plus, quelques années plus tard p'Bitek a démontré, dans la préface à The Horn of my Love, la gravité de l'aliénation des Africains modernes dans le domaine de la littérature. Il a choisi un membre de sa propre

tribu, le romancier et critique Taban lo Lyong, comme cible de sa satire pour prouver que l'ignorance et la négation de l'abondance de la littérature en Afrique de l'est sont l'effet d'une éducation visant à assurer l'adoption des valeurs culturelles occidentales au détriment de celles du peuple d'origine. p'Bitek attire l'attention de son ami sur la gravité de la chose en le considérant comme un grand malade assourdi par l'éducation européenne:

> When , recently, my friend Taban lo Lyong wept bitter tears over what he called the literary desert in East Africa, he was suffering from accute literary deafness, a disease which afflicts those who have been brainwashed to believe that literature exists only in books. Taban and his fast dwindling clan are victims of the class-ridden, dictionary meaning of the term literature, which restricts literary activity and enjoyment to the so-called literate peoples, and turns a deaf ear to the songs and stories of the vast majority of our people in the countryside. In this book, I have presented the poetry of Taban's own people, the Acoli of Northern Uganda.[10]

Cette citation montre donc bien que le phénomène de l'aliénation des Africains noirs par les blancs, à travers le système d'éducation, n'est pas l'apanage des noirs sud africains seulement, mais qu'il s'est manifesté partout dans le continent noir.

Les opinions de Nwoga, Kunene et p'Bitek ne sont pas sans fondement. Car le problème de l'annihilation des cultures africaines ne cesse de susciter des critiques (parfois sévères) depuis bien longtemps, avant même l'apparition des Africains noirs dans le monde des intellectuels. En effet, Sigmund Koelle déplorait déjà à 1854 le dénigrement des noirs et de leurs cultures ancestrales par les blancs. Ce faisant, il rendait compte de la profondeur de la pensée 'humaine' des noirs ainsi que de leurs talents littéraires et de leur habileté à se servir de formes d'expression appropriées dans des circonstances variées marquant les différentes manifestations de la littérature orale. Cent trente ans avant

p'Bitek, Koelle reprochait aux blancs le mépris des noirs et de leurs cultures ancestrales en faisant remarquer ce qui suit dans la préface à African Native Literature:

> Now as the Grammar proves that Negro languages are capable of expressing human thoughts, ... so specimens like the following "Native Literature" show that the Negroes actually have thoughts to express, that they reflect and reason about things just as other men. Considered in such a point of view, these specimens may go a long way towards refuting the old-fashioned doctrine of an essential inequality of the Negroes with the rest of mankind, which now and then still shows itself not only in America but also in Europe.[11]

L'attitude de Koelle devait être d'une rare audace à son époque. C'est pourquoi Koelle est considéré, à juste titre, comme un grand pionnier des études africaines comme on les entend aujourd'hui; aussi jouit-il encore de ce mérite. A titre d'exemple, J. Lukas fait remarquer dans un avant propos aux écrits de Koelle sur les littératures et les langues africaines ce qui suit: "It is over a hundred years since one of the most outstanding Africanists of this time, Sigmund Wilhelm Koelle, wrote the Preface to his African Native Literatures ..."[12] Selon Lukas, l'importance de la préface réside surtout dans le fait qu'elle a été écrite à une époque où "the number of those who had concerned themselves with African cultural and linguistic problems was still very limited." David Dalby pense cependant que l'évangélisation des noirs demeure le motif primordial des recherches de Koelle sur les langues et les sociétés africaines:

> Koelle, on the other hand, although certainly a devout Christian, became one of the first many missionary linguists whose initial desire to present their own religion and culture to an African people became overshadowed by a desire to gain a better understanding themselves of the indigenous culture and language, and to present an account of these to their compatriots in Europe or America.[13]

Si l'on s'en tient à l'explication de Dalby, l'on comprend que le travail de Koelle s'inscrit dans le cadre de la mission d'aliénation des Africains sur laquelle Kunene s'est penché en considérant quelques romans d'auteurs sud africains. L'égalité apparente entre les noirs et les blancs prônée par Koelle peut constituer un nouveau facteur que celui-ci substitue au thème du mépris des peuples africains et de leurs traditions, thème dont il n'a pourtant pas banni le vocabulaire. Il se contredit en effet en expliquant pourquoi il a préféré l'emploi d'un alphabet simplifié pour codifier la grammaire des indigènes d'Afrique noire:

> In connexion with this topic I cannot omit mentioning one subject which I consider of some importance in regard to the diffusion of the art of reading and writing among uncivilized and savage nations. Since the first year of my stay in Africa, it always appeared to me desirable that, for the purpose of instructing rude and barbarous tribes in the art of reading and writing, where success depends so much on the simplicity of the system proposed, our Alphabet might be considered, without losing any important advantage in point of clearness and completeness.[14]

On retrouve l'affection semblable pour les noirs chez Henri Junod, autre missionnaire européen, qui a publié une étude intéressante sur la littérature orale des Ba-Ronga du Mozambique au cours du même siècle que Koelle. En comparant l'introduction de Junod à la préface de Koelle, on est frappé par la parité du souci qu'ont ces auteurs de réhabiliter la race noire subjugée par la race blanche. Les phrases suivantes, tirées de l'introduction de Junod, permettent de croire en l'existence d'un courant chrétien visant à évangéliser les noirs par l'oeuvre de réhabilitation de cette race grâce à des publications sur les études africaines:

> Nombreux sont, de nos jours, ceux qui travaillent au relèvement des Africains. Un mouvement de sympathie puissant se manifeste au sein de la chrétienté européenne pour ces races malheureuses. On a pitié de leurs souffrances; on sent aussi qu'il faut expier

> en quelque sorte les cruautés dont les esclavagistes blancs se sont rendus coupables autrefois.[15]

Mais en ce qui concerne la littérature orale africaine, Junod donne son opinion en quelques paragraphes présentant la race noire comme la soeur de la race blanche, une race dont le développement aurait été retardé par "des causes mystérieuses" mais qui est "douée des mêmes facultés et faite pour les mêmes destinées." Partant de cette hypothèse, Junod considère le folklore africain comme "l'une des preuves les plus convaincantes de l'unité de l'espèce humaine." L'introduction de Junod constitue en outre une invite à ceux qui ne le connaissent pas encore. Dans un langage semblable à celui de Koelle, Junod les invite à lire son livre et à faire le procès de son contenu:

> Nous prions seulement le lecteur de prendre connaissance de ces documents que nous avons reproduits avec exactitude, et alors il jugera lui-même si les auteurs de cette littérature sont "des gorilles dégrossis qui végètent sur le sol d'Afrique," comme disent les prétendus savants, ou des frères cadets dignes de tout notre intérêt ... Nous adressons donc ce livre à tous les amis du noir... Nous espérons que les savants, les ethnographes, les folkloristes y trouverons aussi quelque matière intéressante pour leurs études.[16]

Le contenu des propos tenus par Koelle et Junod étant suffisamment convaincant, loin de nous employer à dresser une liste exhaustive d'autres propos semblables, nous voudrions clore ce paragraphe, pour considérer quelques cas concrets du préjudice subi par les Africains noirs, en citant un dernier témoignage d'un autre folkloriste européen de la même époque que Koelle et Junod. Il s'agit de Heli Chatelain qui, dans la préface à Folk-tales of Angola, confirme le tort causé au progrès des recherches folkloriques en Afrique par la méfiance des noirs, raillés par les blancs à cause de leurs contes et finalement décidés à les garder pour eux-mêmes. Comme il apparaît dans les lignes qui suivent, le ton

répprobateur de Chatelain indique le sérieux de cette situation:

> No collector of folk-tales in a virgin field will be astonished to hear that mountains of prejudice were to be overcome by dint of diplomacy, preseverance, and remuneration before Angolan natives could be induced to reveal the treasures of their traditional lore to a stranger armed with pencil and paper. Now the spell is broken, and not a few natives volunteer, for a compensation, to have their stories taken down in writing.[17]

Comme Koelle et Junod, Chatelain ne désigne aucun folkloriste blanc dont les écrits auraient offensé les Africains noirs. Pourtant, il suffirait de citer Robert Plant et Olivier de Bouveignes, parmi d'autres.

Dans The Zulu in Three Tenses, un livre dont Plant (un inspecteur royal du Natal pour l'éducation des autochtones de cette partie d'Afrique du sud) consacre les trois parties à l'identification du passé et du présent des Zoulous en vue de les rendre plus rentables dans l'avenir, l'auteur approuve les opinions défavorables des blancs à l'endroit des Zoulous. Plant justifie ses opinions par ce qu'il qualifie d'un fait indiscutable, disant: "the Zulu man has a distinct objection to systematic and continuous labor, that he is in fact 'a stupid lazy fellow!"[18] Armé d'un préjugé aussi hostile, Plant ne manque pas de nier l'abondance d'oeuvres de tradition orale chez les Zoulous. "Among a people without any literature or knowledge of writing," écrit-il,

> we should expect to find a large number of oral traditions, nursery tales, and the like, but in this the Zulu is disappointing, probably because of the very inferior status he gave to his women folk, so that anything to do with women and children was regarded as beneath notice, and altogether unworthy of any effort to preserve.[19]

Il va sans dire que l'opinion de Plant, comparée à quelques sources bibliographiques que nous connaissons, demeure erronée. Notons, en passant, que William Bascom a mentionné dans "Folklore Research in Africa" qu'il existe des collections de traditions orales des Zoulous éditées

par Callaway et Nyembezi.[20] D'autre part, Harold Scheub s'écrie contre l'ignorance de Plant et précise le nombre de récits des Zoulous que renferment les collections disponibles:

> One need but look at the 1868 collection by Henry Callaway, or at the collection that I made 100 years later resulting in 3000 Zulu narratives, to glimpse the richness of the Zulu traditions. Anyone who visits kwaZulu for any length of time realizes the foolishness of the comment about Zulu family relations.[21]

Mais nous ne pensons pas que Plant soit tout simplement un étourdi ignorant tout ce qui se rapporte au talent littéraire des Zoulous et aux oeuvres qui en résultent: Plant prétend ignorer tout ce dont un Zoulou est capable. Car, avant de conclure le chapitre de son livre consacré au folklore avec la phrase "The Zulu of the past tense was but 'A Splendid Animal'" Plant a d'abord rapporté comment il lui est arrivé d'aider un groupe d'hommes zoulous à tracer un cercle pour la construction d'une hutte traditionnelle parce que, prétend encore Plant, ces derniers étaient incapables de le faire eux-mêmes, et qu'à l'âge de dix-sept ans il n'avait aucun égal en lancement de javelot parmi les Zoulous dont l'idéal a toujours été, depuis des générations, écrit Plant, "Plenty to eat, and plenty of wives; so that with excellent physique, robust health, and a digestive apparatus not less energetic than that of an ostrich, with mind dwarfed and repressed by superstition ..."[22] Il est clair que la négation de toute valeur humaine exprimée avec un tel parti pris est conforme à l'objectif du livre de Plant, bien décrit dans le passage de la préface que nous citons:

> I have tried to look at the subject from the standpoint of what is just to both parties, feeling assured that the "right" is always the best, whether it be financially, morally, or politically; firmly convinced as I am that it must be true that the more we improve this people the greater will be their value to ourselves.[23]

Voilà encore une théorie qui corrobore celle de Kunene relative à l'aliénation des Africains visant à leur faire renier leurs cultures ancestrales, considérées inhumaines; mais ici les raisons économiques constituent le vrai motif qui dicte la conduite, alors que l'oeuvre des missionnaires vise d'abord à assurer la conversion au christianisme.

Comme Plant, de Bouveignes n'a pas une bonne opinion des Africains noirs et de leurs talents littéraires. Mais, contrairement à l'attitude raciste évidente chez Plant, il dissimule son jugement sous les louanges illusoires dont il comble les poètes et les conteurs nègres dans Poètes et conteurs noirs: Essai sur la littérature orale des indigènes de l'Afrique centrale.[24] Cet essai offre pourtant quelque intérêt pour l'étude de la littérature orale africaine à cause de son contenu consacré aux problèmes de l'étude de l'art oral africain abordés sous plusieurs angles: littéraire, social, culturel, moral, etc.; mais il ne manque pas de receler les idées préconçues de cet africaniste belge qui contredit ses louanges en sous-estimant la faculté intellectuelle des noirs ainsi qu'il apparaît dans les paragraphes suivants:

> Dès le début, je me suis mis à recueillir sans idée préconçue les chansons, les proverbes et les contes nègres, je me laissais séduire par la simplicité, la bonhomie, la sensibilité africaine.
>
> Depuis, plus je vois les noirs, plus je vis avec eux, plus ils excitent mon intérêt. Je ne les vois pas plus grands qu'ils ne sont. Il n'y a pas de rapport intellectuel à établir entre leurs conceptions et les nôtres. Elles sont manifestement inférieures. Mais ils ont des dons à eux et des plus remarquables. Leur sensibilité est extrêmement vive, elle les guide plus souvent que la raison et le jugement, mais elle les sert souvent pour en faire des poètes, d'une fraîche et vivante originalité.
>
> Ils sont naïfs, doux, gais et plein de bonhomie, comme leurs légendes et leurs contes ...[25]

Malgré le caractère subjectif et méprisant des jugements que renferme cette citation, nous devons reconnaître à de Bouveignes le mérite d'insister sur le rôle joué par la littérature orale africaine dans le

processus d'éducation traditionnelle en Afrique, tout en considérant que son interprétation de cette littérature orale des noirs n'échappe pas à des erreurs dues au parti pris. En effet, de Bouveignes écrit dans l'avant propos à son essai que "cette littérature a une influence sur la formation des esprits ... Les mères enseignent ainsi la coutume à leurs enfants, les vieillards aux jeunes ..."[26] Quant à dire que les conteurs nègres emploient le langage figuré, symbolique et métaphorique (contrairement à l'emploi de ces figures "dites conventionnellement poétiques chez les civilisés") comme "la seule façon pour eux possible d'exprimer les vérités morales journalières," il y a là une généralisation hâtive que peuvent contredire les opinions des folkloristes mieux avertis des réalités africaines, comme le suggère cette constatation de Alta Jablow: "Still, there is much to enjoy and experience in these tales. They are the artistic expression of so-called 'primitives' -- actually a very sophisticated people -- who enjoy and value words and ideas."[27]

Alors que les positions idéologiques (racistes ou colonialistes) ont incité Plant à nier l'existence des traditions orales chez les Zoulous d'Afrique du sud, elles ont poussé de Bouveignes à tenir (consciemment ou inconsciemment) des propos minimisant les talents littéraires des conteurs nègres d'Afrique centrale. A côté de ces facteurs idéologiques, il en existe d'autres non moins importants (tels que la connaissance qu'ont les folkloristes étrangers des langues africaines dans lesquelles les oeuvres étudiées sont transmises, la qualité des matériaux collectionnés ainsi que la crédibilité des informateurs, la prise en considération des valeurs sociales et culturelles des peuples qui se servent de ces traditions orales et les contextes de représentation de ces traditions orales, ou les circonstances sociales appropriées de leur

utilisation dans quelques sociétés africaines données) qui demeurent à l'origine des erreurs communes, d'opinions défavorables et d'évaluations superficielles des traditions orales d'Afrique noire. Aussi les africanistes ayant l'esprit avisé ne cessent-ils pas d'insister sur l'importance de ces derniers facteurs pour déterminer la validité des recherches en traditions orales africaines, ainsi que le montre p'Bitek et d'autres spécialistes de la littérature orale africaine.

p'Bitek avoue que la plupart des collections de contes populaires africains disponibles renferment des oeuvres dénaturées à la suite du processus de communication inadéquate entre folkloristes et informateurs ne pouvant bien s'entendre les uns et les autres dans leurs langues maternelles respectives. Il critique quelques collections de traditions orales faites en Afrique de l'est par Lindblom, Lukyn Williams, Steere, Lees, Wright et d'autres ethnographes et missionnaires, forcés par leur ignorance des langues africaines locales à compter sur toutes sortes de traductions faites par des informateurs recrutés parmi les amis des missionnaires; et le résultat en est que la collection que Steere a appelé Swahili Tales contient la traduction d'un conte indien, tiré par un élève du Panchatantra que T. Benfy publia en 1889; des catéchistes des ethnies Baganda et Banyoro venus avec P. Lees en territoire Acoli ont fait part à ce missionnaire de leurs contes ethniques respectifs dans la langue des Acoli, et le missionnaire les a publiés dans une anthologie de contes des Acoli qu'il a appelée Gang Tales; Williams soupçonnait les élèves de lui donner des traductions des contes qu'ils auraient lus quelque part dans des livres, etc. p'Bitek en conclut:

> That the quality of most of the recorded African folk tales is poor is due to the fact that the pioneer students of the tales had to cope with inadequate techniques, skills and apparatus.

> In many cases the collectors did not have a working knowledge of the language of the people among whom they worked. They had, therefore, to rely on literate English speaking Africans who either wrote down the tales in English or translated the texts. But these assistants in many cases did not have a deep knowledge of English. And, in any case, they faced the very difficult problem of translating ideas from one cultural expression into another.[28]

Le doute de p'Bitek concernant la valeur des collections des traditions orales africaines reste fondé, et l'importance du triage de ces collections comme sources premières sur lesquelles il faut baser les opinions décisives demeure un souci partagé par plusieurs africanistes.

Chatelain est l'un des premiers africanistes ayant beaucoup insisté sur la nécessité de bien connaître les africains (leurs langues, leurs institutions sociales et religieuses, leur littérature orale ou leur folklore) grâce à des échanges intimes, sincères et prolongés, pour pouvoir écrire sur eux des opinions judicieuses. A cet égard, il déplore le fait que les livres écrits par des voyageurs occidentaux sur l'Afrque se limitent à des descriptions exotiques et incorrectes — des vêtements, des armes et de bizarrerie des coutumes -- ait capté l'attention du public européen alors qu'ils négligent les traditions orales ainsi que le monde intellectuel et moral de l'Afrique noire, restée alors une sorte de <u>terra incognita</u>, comme le continent l'avait été pendant lontemps, géographiquement parlant. Chatelain explique ainsi l'échec des explorateurs occidentaux, incapables de faire connaître le folklore africain objectivement parmi leurs compatriotes:

> The failure of African explorers in this respect is due, first of all, to their ignorance of native languages, then to their vagrancy; but also to their lack of training in, or taste for, this youngest of sciences, comparative folk-lore.[29]

Ce qui est plus intéressant dans l'opinion de Chatelain est le fait que la qualité des collections et des travaux sur les traditions orales

africaines dépend en grande partie d'une bonne connaissance des langues africaines et du triage d'informateur. Il relate ainsi son expérience personnelle en ce qui concerne la crédibilité des informateurs et la validité des matériaux disponibles:

> My attempts to acquire the native language in Loanda, though largely unsuccessful, taught me several things: (1) that the books hitherto published on the language were worse than useless, being positively misleading; (2) that the Portuguese and the educated natives were not to be relied on as informants; (3) that the form of speech in daily use among Loanda natives, needlessly mixed with Portuguese elements, offers poor material for the study of the genuine Ki-mbundu; ...[30]

Chatelain cite une quinzaine de missionnaires linguistes qui, grâce à leur préoccupation relative à la connaissance intime des langues et coutumes des africains, ont réussi à recueillir des matériaux de qualité et à publier des volumes très utiles pour les recherches folkloriques en Afrique. Chatelain ne manque pourtant pas de distinguer parmi ce groupe de missionnaires ceux dont les opinions sur la littérature orale africaine restent défectueuses. A titre d'exemple, il cite un pasteur hollandais de Transvaal et juge son livre sur le folklore bantou en ces termes:

> Recently Dr. Haarhoff, now pastor of a Dutch church in Transvaal, published in German a dissertation on the Bantu and their folklore; but the material on which he worked consisted of but a few volumes on South African tribes, and he often fell into the common error of predicating of the whole race, the Bantu, and even of all Africans, what he had found to hold true in several South African tribes. To this habit of unwarranted generalization must be attributed, very largely, the distressing inaccuracy and the contradictory statements in which books and articles on African topics are replete.[31]

L'importance des remarques de Chatelain réside dans la définition des conditions que les collections des traditions orales africaines doivent remplir pour permettre de tirer des conclusions sur les sociétés africaines. En d'autres termes, selon une remarque très brève de Maurice

Delafosse, une collection des traditions orales n'est révélatrice de la mentalité de la société qu' "à condition qu'elle ait été scrupuleusement transmise."[32]

Cette condition confère donc aux collections de certains missionnaires la confiance en eux-mêmes et l'autorité scientifique dans le domaine des recherches folkloriques en Afrique. Ainsi, Koelle (figurant parmi les missionnaires linguistes cités par Chatelain) compte sur la connaissance intime des Africains et de leurs langues pour contredire les opinions erronées des Européens sur les noirs dues à l'ignorance:

> Such views may perhaps be excusable in those who have never heard black men speak except in a language foreign to them and which they had to learn from mere hearing: but when I was amongst them in their native land, on the soil which the feet of their fathers have trod, and heard them deliver, in their own native tongue, stirring extempore speeches, adorned with beautiful imagery and of half an hour or an hour's duration, or when I was writing from their dictation, sometimes ten hours in succession, without having to correct a word or alter a construction in 20 or 30 pages,... then, I confess, any other idea never entered my mind but that I had to do with real men.[33]

Comme Koelle, Junod insiste sur la connaissance intime de ceux dont le folkloriste recueille les traditions orales. D'ailleurs, il a mentionné explicitement la durée de son séjour parmi les Ba-Ronga dont il recueillit les traditions orales faisant l'objet de son livre cité ci-haut: "Ces chants et ces contes recueillis pendant un séjour de sept ans dans le pays des Ba-Ronga sont pour la plupart absolument inédits."[34] Cette connaissance intime des Africains a permis à Junod d'apercevoir dans les récits des Ba-Ronga une certaine valeur philosophique de la littérature orale africaine que l'on peut identifier comme un type de fonction éducative du rire. Junod explique ainsi cette valeur philosophique:

> Je vois dans ces récits comme une protestation discrète des faibles contre les puissants, de l'esprit contre la force brutale. Peut-être même renferment-ils un avertissement donné aux grands par

> les petits. Et qui sait si leur but dernier n'est pas d'affirmer la valeur de l'individu au sein de cette société opprimée où l'individu n'est rien?
>
> S'il en est ainsi, le folklore africain a une valeur plus grande et plus philosophique qu'il ne le semblait d'abord. Il n'est plus seulement un joli passe-temps, un amusement de vieilles femmes durant les longues veillées, un jeu de société plus ou moins spirituel; c'est un monument dans lequel l'esprit populaire a représenté, inconsciemment peut-être, ses idées et ses aspirations.[35]

Pourtant, H. S. A. Johnston mentionne dans A Selection of Hausa Stories les controverses opposant les anthropologues au sujet des fonctions sociales de la littérature orale africaine que Junod a l'air de suggérer. D'après lui, il existe ceux qui ne voient dans le folklore qu'une forme d'art primitive visant seulement à divertir, pendant que d'autres considèrent le divertissement comme étant accidentel et trouvent que derrière chaque conte il y a toujours un motif social, que les mythes sont créés pour sanctionner les coutumes et les légendes pour glorifer les héros, etc. Comme on le voit dans l'extrait suivant, l'opinion personnelle de Johnston, basée sur l'étude des récits des Hausa de l'Afrique de l'ouest, est que la fonction sociale de la littérature orale africaine est indéniable:

> If one examines the Hausa stories in the light of the contentions of these two schools of thought one is bound to agree that there is a good deal of truth in what the functional anthropologists say. The social motif behind many of the stories is obvious. Sometimes, especially in the early tales of the pagan period, the purpose is to put the men on their guard against the wiles of women. Later, in the Moslem era, it is to illustrate some point of dogma such as the insignificance of man's will or the impossibility of escaping that which is foreordained.[36]

Johnston ne donne aucune référence concernant les anthropologues impliqués dans les controverses, mais les opinions de Peter Fuchs et Robert Nassau peuvent illustrer combien la littérature orale africaine est assimilée à une forme d'art trop primitive pour servir à une fin autre que

le diverstissement.

On remarque en effet dans Afrikanisches Dekamerone de Peter Fuchs, collection des contes de la tribu Hadjerai de la République Centrafricaine, que l'auteur se complait à décrire la bizarrerie du mode de vie des Hadjerai comme introduction à son livre. Ainsi, les phrases suivantes indiquent clairement que Fuchs a accordé toute son attention à présenter un portrait grotesque de la vieille conteuse des récits qu'il a recueillis, dans le but d'identifier l'art oral de cette vieille femme à l'enfantillage. Fuchs décrit la jovialité de Kodjije en ses termes:

> Ich habe sie nie anders als heiter gesehen. Es ist die stumpfe, oft kindische Fröhlichkeit, die man bei alten Negerfrauen häufig beobachten kann. Selbst das tägliche Zanken mit den Nachbarinnen muss man in diese Heiterkeit einbeziehen.[37]

L'on remarque qu'ici l'art oral traditionnel, les querrelles, l'enfantillage et l'amusement sont curieusement synonymes.

Contrairement à Fuchs, dont l'opinion n'est pas basée sur l'analyse des récits contés par la vieille femme décrite dans l'introduction à son livre, Nassau a examiné vingt-et-un récits des Batanga de l'Afrique de l'ouest pour conclure que dire les contes est presque une passion pour un Africain noir. D'après Nassau, quand les Africains ne dansent pas au clair de lune ils adorent des fétiches, ou bien ils s'amusent en disant des contes:

> This is true all over Africa. In any one region there are certain tales common to all the tribes in that region. But almost every tribe will have tales distinctive to it. It is part of native courtesy to ask a visitor to contribute his local story to the amusement of the evening ...
>
> In recitation great latitude is allowed as to the time occupied. Brevity is not desired. A story whose outline could be told in ten minutes may be spread over two hours by a vivid use of the speaker's imagination in a minute description of details. A great deal of repetition (after the manner of 'This is the house that Jack built') is employed, that would be wearisome to

> a civilized audience, but is intensely enjoyed by the African, e.g., where the plot calls for the doing of an act for several days in succession, we would say simply, 'And the next day he did the same.' But the native lover of folk-lore will repeat the same words for the second and third and even the fourth day. In reporting I have omitted this repetition.
>
> I have purposely used some native idioms in order to retain local color. African narrators use very short sentences. Africans in many respects are grown-up children ...[38]

Il va sans dire que l'idée du divertissement considéré comme le but ultime des contes domine l'opinion de Nassau. Mais Scheub accuse Nassau de n'avoir pas pu voir, comme d'autres observateurs, que l'emploi de la répétition dans les récits est extrêmement important pour la communication des messages.[39]

Dans l'étude d'un conte à refrain chanté des L'éla, une tribu de la Haute-Volta, François Nicolas a très bien décrit le procédé par lequel la répétition d'un refrain que l'auditoire chante tout au long du développement du récit, en l'alternant avec la prose du conteur, sert à des fins éducatives. C'est, explique-t-il, que ce procédé,

> ... en faisant participer l'assistance d'une façon plus active à l'action du conte, estompe, dans l'esprit des auditeurs devenus acteurs, le souvenir même de la fiction, en leur faisant expérimenter au maximum les diverses situations dans lesquelles le drame les plonge, pour leur tendre, comme une planche de salut, la morale qui n'est formulée qu'en fin du récit.[40]

Et François Nicolas de conclure:

> On pourrait croire assez facilement que, dans les sociétés primitives, les enfants ne reçoivent aucun principe d'éducation morale personnelle ou sociale: les contes où la gratitude, le respect des faibles, des personnes âgées, la patience dans l'adversité sont explicitement enseignés, suffiraient à montrer quelles ressources éducatives le folklore africain recèle en lui-même.[41]

François Nicolas n'a pas traité du rire dans son étude; mais les folkloristes qui associent à l'éducation le conte populaire africain, et le rire qui s'y manifeste, sont nombreux. Pour ne citer que quelques

exemples, voici l'opinion que Alta Jablow donne sur ce sujet dans la préface à Yes and No: The Intimate Folklore of Africa: "Aside from the pleasure of a good story which African tales provide, they reveal much of the life of the people; their basic ideas of morality, their humor and concepts about personal relationships."[42] Susan Feldmann fait remarquer à son tour que le caractère divertissant des contes ne doit pas nous faire perdre de vue plusieurs formes d'éducation (religieuse, morale, historique et autres) qu'ils recèlent. "The comic tone of these tales would lead us to suppose that they were told exclusively for entertainment," écrit-elle avant de conclure: "Actually, however, in the category of animal tales we find sacred stories, or myths, as well as moral and explanatory tales."[43] Constatons que J. Torrend a fait des observations semblables au sujet des fonctions éducatives des contes des Mukuni et des Tonga:

> What Mukuni and Tonga Story-tellers have in common, whatever be the purpose of folklore among other peoples, is their intention not only to make their hearers happy, but also, and above all, 'to instruct.' Every tale, from their point of view is a lesson, it may be a principle of law, or of civilised manners as they understand them, or even of religious dogma...[44]

Pour conclure, citons une dernière remarque de Bascom sur le rire et les fonctions sociales de l'art oral africain. Dans cette remarque, Bascom justifie l'utilité de l'art oral africain traditionnel en présentant divers aspects de l'éducation assurée grâce à cette dernière forme d'art:

> FOLKLORE CANNOT BE simply dismissed either as childish amusement or as flagrant falsehood. Its social functions are important and most relevant to social research in Africa. African folklore plays a significant role in traditional systems of education: it enforces conformity to social norms; it validates social institutions and religious rituals; and it provides a psychological release from the restrictions imposed by society. These four functions can be considered as aspects of a broader function,

maintaining the continuity of culture.[45]

Comme on le voit, les opinions selon lesquelles les contes populaires d'Afrique noire comptent parmi les moyens didactiques utilisés dans le processus d'éducation africaine traditionnelle ne manquent pas. Dans le chapitre suivant, nous allons montrer comment le rire peut servir pour assurer des enseignements, non seulement dans les contes, mais aussi dans d'autres genres de la littérature orale africaine.

NOTES: CHAPITRE PREMIER

[1]Robert Escarpit, "La définition du terme littérature; projet d'article pour un dictionnaire international des termes littéraires," III[è] Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Utrecht, 1962), p. 262.

[2]Ibid., p. 261.

[3]Dans World's Great Men of Color, vol. I (New York: The MacMillan Company, 1972), édité par John H. Clarke, on apprend que La Fontaine et d'autres fabulistes ont été influencés par les fables d'Esope pour écrire les leurs.

[4]D. I. Nwoga, "African Traditional Literature," in Readings in African Humanities: African Cultural Development. Ed. Ogbu U. Kalu (Univ. of Nigeria, Nsukka: Division of General Studies of Univ. of Nigeria, 1980), p. 58.

[5]Daniel P. Kunene, Heroic Poetry of the Basotho. Oxford Library of African Literature (Oxford: At the Clarendon Press, 1971), p. xi.

[6]---------, "Deculturation — The African Writer's Response," Africa Today, vol. 15, no. 4 (August-September 1968), p. 19.

[7]Ibid., p. 23.

[8]Ibid., p. 19.

[9]D. Duerden and C. Pieterse, African Writers Talking (London: Heinemann Educational Books, 1972), p. 149.

[10]Okot p'Bitek, The Horn of my Love (London: Heinemann Educational Books, 1974), p. ix.

[11]Sigmund W. Koelle, African Native Literature, or Proverbs, Tales Fables, and Historical Fragments in the Kanuri or Bornu Language to which are added a Translation of the above and Kanuri-English Vocabulary, by Rev. S. W. Koelle, Church Missionary. Foreword by J. Lukas, introd. David Dalby. Published in association with the African Language Review, Fourah Bay College, University of Sierra Leone (Graz: Akademische Druck - U. Verlagsanstalt, 1968), pp. vi-vii.

[12]Ibid., pp iii.

[13]Ibid., pp. v-vi.

[14]Ibid., p. x.

[15]Henri A. Junod, Les Chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa. Recueillis et transcrits par Henri Junod de la Mission

romande (Lausanne: Georges Bridel & Cie, 1897), p. 12.

[16]Ibid., pp. 11-13.

[17]Heli Chatelain, Folk-tales of Angola: Fifty Tales. With Kimbundu Texts, literal English translation, introduction and notes. Published for the American Folk-Lore Society (Boston & New York: G. E. Stechert & Co., 1894), p. viii.

[18]Robert Plant, The Zulu in Three Tenses: A Forecast of the Zulu's Future in the Light of his Past and his Present (Pietermaritzburg: P. Davis & Sons, 1905), p. 1.

[19]Ibid., p. 52.

[20]Wiliam Bascom, "Folklore Research in Africa," Journal of American Folklore, vol. 77 (1964), pp. 13, 17.

[21]Harold Scheub, African Oral Narratives, Proverbs, Riddles, Poetry and Song. An annotated bibliography (Boston, Mass.: G. K. Hall & Co., 1977), p. 263.

[22]Plant, op. cit. p. 61.

[23]Ibid., ii.

[24]Olivier de Bouveignes, Poètes et conteurs noirs; essai sur la littérature orale des indigènes de l'Afrique centrale (Anvers: Editions Zaïre, 1948).

[25]Ibid., p. 170.

[26]Ibid., p. 8.

[27]Alta Jablow, éd., Yes and No: The Intimate Folklore of West Africa. Introd. Paul Goldman (New York: Horizon Press, 1961), p. 33.

[28]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill (London: Heinemann Educational Books, 1974), p. ix.

[29]Chatelain, op. cit., p. 16.

[30]Ibid., p. v.

[31]Ibid., pp. 16-17.

[32]Maurice Delafosse, Préf., La littérature populaire à la Côte des esclaves; contes - proverbes - devinettes, par René Trautman. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris iv (Paris: Institut d'Ethnologie, 1927), p. v.

[33]Koelle, op. cit., p. vii.

[34]Junod, op. cit., p. 13.

[35]Ibid., pp. 82-83.

[36]H. A. S. Johnston, A Selection of Hausa Stories. Oxford Library of African Literature (Oxford: At the Clarendon Press, 1966), pp. xli-xlii.

[37]Peter Fuchs, Afrikanisches Dekamerone: Erzählungen aus Zentralafrika (Stuttgart: Deutsche verlags - Anstalt, 1961), p. 16.

[38]Cité par Harold Scheub, op. cit., pp. 239-240.

[39]Ibid., p. 240.

[40]François Nicolas, "Un conte à refrain chanté des L'éla de la Haute-Volta (A.O.F.)," Anthropos, vol. 48, nos. 1 & 2 (1953), p. 158.

[41]Ibid., pp. 158-159.

[42]Jablow, op. cit., p. 29.

[43]Susan Feldmann, éd., African Myths and Tales (New York: Dell Publishing Co., Inc., 1963), p. 14.

[44]J. Torrend, éd., Specimens of Bantu Folk-lore from Northern Rhodesia. Texts (collected with the help of the phonograph) and Translation by J. Torrend, with musical illustrations (London: Kegan Paul, 1921), p. 5.

[45]William Bascom, "Folklore and Literature," in The African World A Survey of Social Research, éd. Robert A. Lystad (London: Pall Mall Press, 1965), p. 469.

CHAPITRE DEUXIEME

LE RIRE ET SES FONCTIONS EDUCATIVES EN LITTERATURE ORALE AFRICAINE

S'il ne fait aucun doute que le rire figure parmi les moyens dont disposent les africains traditionnels dans leur littérature orale pour assurer la conservation des valeurs culturelles de leurs sociétés respectives, il reste cependant la question de savoir comment ces fonctions sont remplies par le rire. Il va donc sans dire que la réponse à cette question doit faire appel aux théories sur le rire. En outre, ainsi que nous l'avons dit dans l'introduction, l'emploi du rire dans la littérature orale africaine ne concerne pas seulement le conte. C'est pourquoi, après la présentation de quelques théories du rire, une place non moins importante sera accordée dans ce chapitre à un exposé sur la classification des genres ethniques de la littérature orale africaine et à l'analyse de quelques textes de ces genres ethniques: une chanson populaire traditionnelle, un récit épique et un récit historique ou biographique feront l'objet de cette analyse.

Les théoriciens qui ont tenté d'expliquer le phénomène du rire sont nombreux. Aussi la critique de certaines théories antérieures sur le rire figure-t-elle souvent en tête des introductions et des chapitres de travaux consacrés à ce sujet, et fait-elle parfois l'objet d'une revue systématique. A titre d'exemple, il convient de citer ces phrases avec lesquelles Sidis commence le premier chapitre de The Psychology of Laughter: "The cause and nature of laughter have been examined by many thinkers, each one contributing his mite to the analysis of this highly complex phenomenon."[1] Comme Sidis, Milner commence sa théorie sur la sémiotique de l'humour et du rire en rappelant que depuis plus de deux mille ans

quelques philosophes et savants ont consacré beaucoup de temps à réfléchir sur la nature et la signification de l'humour et du rire, et les résultats de leur réflexion consiste en une multitude d'opinions sur ce sujet. Pourtant, loin de témoigner une satisfaction, la conclusion de Milner dans ce paragraphe semble marquer une sorte d'impatience que l'on peut lire dans la phrase suivante: "Yet at the end of it, we cannot be said to have advanced very far, and the riddle is still with us."[2] Milner fait un panorama des théories majeures du rire à partir de l'Antiquité classique avant d'exposer la sienne. Mais, contrairement à ce qu'ont fait d'autres théoriciens du rire tels que Monro, Mélinand et Piddington, Milner se garde cependant de critiquer les théories que renferment ce panorama.

Monron commence le premier chapitre de Argument of Laughter avec ces phrases: "LAUGHTER is one of the unsolved problems of philosophy. It is not, indeed, one of the larger and weightier stumbling-blocks, like Being or Knowing; yet some very great men have stubbed their toes upon it."[3] Monro cite Aristote, Kant, Hobbes, Bergson et Freud parmi les grands penseurs qui n'ont pas manqué de vouloir apporter leurs solutions au problème du rire. Mais il avoue que malgré leurs contributions le problème demeure encore insoluble pour une grande part. Monro suggère que parmi les causes de leurs solutions incomplètes il faudrait considérer le fait que ces illustres hommes ont été préoccupés surtout par des problèmes beaucoup plus sérieux, tel que l'être et la connaissance. A partir de ce fait on peut expliquer, par exemple, combien la théorie de Bergson cadre bien avec sa doctrine de l'évolution créatrice, tandis que celle de Freud confirme ses théories sur le rêve. Monro estime qu'ils n'ont pas su expliquer certains faits concernant le rire.

Mélinand rappelle pour sa part, dans l'introduction à un article sur la cause psychologique du rire, que des philosophes, des savants et des curieux continuent de proposer la solution à la cause du rire. Il cite Kant, Hegel, Darwin, Spencer et Penjon parmi ces théoriciens et promet de juger leurs théories et de se servir de leurs trouvailles dans la sienne propre.[4] En jugeant les théories de ses prédécesseurs, Mélinand critique d'abord une opinion commune, attribuée à Darwin, selon laquelle la cause du rire se trouverait dans "une chose incongrue ou bizarre, produisant la surprise et un sentiment plus ou moins marqué de supériorité". Pour Mélinand, cette chose serait "le baroque, l'insolite, ce qui est en désaccord avec nos habitudes d'esprit; plus exactement, ce qui leur est contraire; ce qui viole les usages traditionnels; ce qui rompt le cours familier des choses."[5] Il conteste pourtant cette théorie parce que, affirme-t-il, le baroque et l'insolite sont souvent risibles mais ils ne font pas toujours rire: le cas d'un écrasant fardeau sur les épaules d'une petite vieille constitue un exemple de ce baroque non risible.[6] Ensuite Mélinand compare la théorie du baroque à celle de la liberté proposée par Penjon et dans laquelle il voit plus d'ingéniosité et une vérité relative.[7] L'idée maîtresse de cette théorie est ainsi énoncée:

> Le caractère commun du comique ou du risible, dans les cas les plus différents, c'est en effet l'irruption soudaine d'une spontanéité, d'une fantaisie, d'une liberté dans la trame des événements et des pensées. Le comique, à tous les degrés et sous ses formes les plus diverses, est donc l'oeuvre d'une liberté. C'est proprement la liberté supposée de la nature ou celle de l'esprit, intervenant en dépit de la règle, bien plus, comme se jouant, se moquant de la règle, et comme pour faire, si l'on peut ainsi parler, une niche à la raison. Cette brusque intervention, qui dérange le convenu, qui bouscule l'ordre et introduit un pur jeu là où le sérieux se croyait sûr de durer, voilà, si je ne me trompe, où trouver la source profonde du rire.[8]

Dans une remarque complémentaire à cette théorie, Penjon ajoute qu'en se

produisant la liberté qui constitue le jeu et donne au rire l'occasion d'éclater cause quelque surprise dont les effets constituent deux sortes de jeux n'apportant à personne un réel dommage et n'étant pas toujours agréable non plus à tout le monde. Car il y a des jeux ressemblant à une lutte à la fin de laquelle il y a un vainqueur et un vaincu, c'est-à-dire des jeux où "quelqu'un est attrapé."[9] Nous pouvons considérer cette dernière remarque comme un aspect de la vérité relative reconnue par Mélinand à la théorie de Penjon.

Après la critique des théories du baroque et de la liberté, Mélinand passe à celle du contraste dont il repère les traces chez Kant, Hegel et Dumont. Mélinand interprète l'opinion de Kant selon laquelle nous rions quand "notre attente se trouve tout à coup anéantie" ou dans le cas de la "résolution d'une attente en rien" comme se rapportant à la perception brusque d'un contraste, entre l'attente et l'événement, entre l'apparence et la réalité, entre le masque et la figure, entre le ton et les paroles."[10] D'après Mélinand, Hegel considère le rire comme "un signe qui annonce que nous sommes si sages que nous comprenons le contraste et nous en rendons compte."[11] Mélinand trouve cependant que Dumont a mieux exposé cette solution en situant l'origine du rire dans la rencontre en notre esprit de deux pensées contradictoires: deux idées ou deux images qui s'excluent mutuellement se présentent ensemble en nous et produisent un choc dont résulte le rire.[12]

Mélinand présente enfin la théorie de Bain selon laquelle le rire serait dû à une dégradation. D'après l'interprétation de cette théorie par Mélinand, "nous rions lorsque, dans une personne ou dans un objet respectés, nous apercevons brusquement quelque chose de dégradant, une mesquinerie, une faiblesse, une petitesse; lorsque, dans un personnage

imposant, les infirmités de la nature humaine se trahissent; lorsque, dans une circonstance solennelle, quelque vulgarité nous ramène sur la terre; lorsque le petit côté des grandes choses, l'envers des grands hommes nous est soudain révélé."[13] Mélinand ne nie pas que la solution apportée par Bain au problème du rire s'accorde avec beaucoup de faits, et que nous rions souvent de quelque dégradation: le cas des mots risibles faisant ressortir tout d'un coup le travers ou le vice d'un personnage d'une comédie en serait un bon exemple. Il en est de même de la fatuité, des prétentions et de l'affectation laissant apparaître la vulgarité masquée. C'est en cela que la théorie de dégradation peut présenter un intérêt pour notre travail. Pourtant, la conclusion de Mélinand est qu'on ne peut pas considérer comme risible tout spectacle d'une dégradation.

Après avoir conclu que ni le baroque, ni le déploiement de la liberté, ni le contraste et la dégradation ne constituent la cause réelle du rire, Mélinand situe cette cause dans un double phénomène: la surprise produite par un acte et la connaissance de cet acte comme habituel. En d'autres termes, "ce qui nous fait rire, c'est ce qui est à la fois, d'un côté, absurde, et de l'autre, familier."[14]

Piddington commence l'introduction à The Psychology of Laughter avec la négation de l'existence d'une seule théorie du rire qui soit complète. Il explique cette négation par le fait que des psychologues, des sociologues et des littérateurs, qui ont abordé le problème du rire sous plusieurs angles, n'ont pas su adopter un point de vue commun. Suggérant qu'aucune autre réaction humaine n'a été à l'origine d'autant d'opinions incompatibles que celles que l'on rencontre dans les travaux sur le rire, Piddington rapporte les points de vue de quelques théoriciens du rire à titre d'exemple. Ainsi l'on voit chez Creig que le rire implique

l'émotion, contrairement à l'opinion de Bergson selon laquelle il l'exclut nécessairement; Darwin prétend avoir observé le phénomène du rire chez les singes alors que Harlitt affirme que l'homme est le seul animal qui rit; et même l'opinion commune considérant le rire comme une expression du plaisir a été contredit par McDougall dont la théorie affirme le contraire. Piddington termine alors son paragraphe introductif avec cette conclusion: "It would appear that the problem is still far from solution, the weakness of existing theories being their inadequacy to explain in full the phenomena of laughter."[15]

Pour Piddington, l'intérêt des théories du rire réside dans les points de vue toujours changeants que leurs auteurs n'ont cessé d'avoir depuis l'Antiquité classique. A titre d'exemple, il explique que Platon et Aristote ont mis l'accent sur les implications éthiques du rire alors que Cicéron a insisté sur l'emploi du ridicule en rhétorique, et que Quintilien a tenté d'en faire une analyse psychologique.[16]

S'agissant de Platon, il y a en effet, dans Philèbe, un dialogue entre deux personnages appelés Socrate et Protarque partant de l'analogie entre le soulagement qu'on éprouve à se gratter quand on souffre de la gale et l'évaluation du risible; le dialogue débouche sur une analyse des plaisirs propres à la tragédie et à la comédie, et aux passions qu'elles mettent en jeu. Comme on le voit dans les propos que Platon fait tenir à Socrate dans la citation qui suit, le plaisir qu'on a en riant est plus ou moins vicieux:

> Ou bien nous faut-il nier ce que précisement j'ai dit il n'y a qu'un instant: que, s'il arrive à l'un de nos amis de posséder la manière d'être dont je parle, celle qui est sans dommage pour autrui, cette manière d'être est ridicule? ... Mais ne sommes nous pas d'accord pour dire, étant sottise, elle est un mal? Or, quand nous rions de cette bêtise, est-ce chez nous joie ou peine? ... Mais n'avons nous pas dit du plaisir que nous éprouvons

> à propos du mal qu'il y a chez nos amis, que l'envie est ce qui produit ce résultat? ... Donc, quand nous rions des ridicules de nos amis, ce qu'affirme notre propos, c'est que, tandis qu'alors nous combinons le plaisir avec l'envie, une combinaison s'opère du plaisir avec une peine: il n'y a pas longtemps en effet que nous nous sommes accordés à voir dans l'envie une douleur de l'âme; au lieu que rire en est un plaisir; à dire en outre que, dans ces occasions, cela a lieu bien simultanément.[17]

Dans la Poétique, Aristote associe l'idée du comique à celle de la laideur. Faisant usage du comique, la comédie est alors considérée comme "la représentation d'hommes bas" ne couvrant cependant pas toute bassesse. Car "le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction."[18] Aristote reconnaît tout de même l'utilité d'une bonne plaisanterie visant à faire plaisir dans les moments de la distraction. Néanmoins, il distingue la bonne plaisanterie d'honnêtes gens (dépourvue de raillerie et pouvant s'appliquer à l'auteur lui-même) de celle des bouffons, faite au dépens d'autrui et dont l'homme distingué n'accepterait pas d'être l'objet.[19]

A son tour, Cicéron déconseille la plate plaisanterie du bouffon; mais il reconnaît l'utilité du rire dans une plaidoirie,[20] c'est-à-dire pour rendre un adversaire ridicule. Aussi distingue-t-il deux genres de ridicule; l'un a affaire aux choses, et l'autre est le fait des mots. En ce qui concerne les différentes formes de manifestation de ces genres de ridicule et les restrictions relatives à leur emploi, Cicéron donne les précisions suivantes:

> Le ridicule qui porte sur les choses est donc de deux espèces, et les deux espèces appartiennent à la plaisanterie soutenue, soit que, dans une anecdote, on représente au naturel le caractère de certains personnages, soit que, par une imitation rapide, on livre quelqu'un de leurs défauts à la risée publique.
>
> La plaisanterie d'expression est un trait piquant, caché sous un mot, ou dans une pensée: mais comme dans le genre dont nous venons de parler, celui du récit ou de l'imitation, l'orateur doit éviter de ressembler aux mimes Ethologues, de même, dans celui-ci, il doit s'interdire sévèrement les pointes triviales des bouffons.[21]

Quant à Quintilien traitant de l'art oratoire dans les tribunaux, l'auteur met l'orateur en garde contre les abus dûs à l'effort visant à provoquer l'émotion ou l'effet comique. Il fait remarquer aux orateurs que les effets de théâtre doivent être détruits par l'éloquence ou être brefs.[22]

Revenant à Piddington, notons qu'il a critiqué plus de quarante théories du rire dont les perspectives diffèrent beaucoup. Mais l'objectif de notre étude n'exigeant pas de les considérer toutes, nous comptons nous limiter à une brève présentation de trois théories du rire à caractère sociologique, dont nous allons nous servir pour analyser notre corpus de textes de littérature orale africaine. Avant d'aborder ces dernières théories, il nous semble nécessaire de dire quelques mots sur diverses approches possibles de l'étude du rire, telles que les voit Dumas.

Dumas voit dans l'étude du rire cinq problèmes différents, bien que connexes, qu'une analyse visant à serrer de près les solutions possibles au problème du rire doit séparer. Il s'agit d'abord de l'étude du mécanisme anatomophysiologique du rire. Ensuite on peut étudier la psychologie affective du rire. Et puis on peut étudier (comme le font les philosophes) les causes du rire dans la perception par l'esprit des rapports entre les idées, pour aboutir à des théories du plaisant et du comique. On peut encore chercher à connaître les mécanismes psychologiques et physiologiques par lesquels l'expression de l'émotion du rire résulte de la perception intellectuelle de certains rapports comiques. Enfin, l'on peut chercher le sens et l'origine du rire que l'on considère comme un langage social.[23] C'est cette dernière approche qui nous intéresse. C'est pourquoi nous comptons recourir aux solutions proposées par Bergson, Sully et

Dupréel pour analyser notre corpus de textes de littérature orale africaine.

Malgré son excès d'insistance sur les effets de la raideur pour expliquer le mécanisme du comique, la théorie de Bergson est une contribution particulièrement utile pour notre travail. Il nous semble que l'intérêt de la théorie de Bergson réside dans quelques idées maîtresses relatives à ses observations sur l'association du comique avec une société humaine, dans la fonction sociale qu'il remplit, ainsi que dans l'approche méthodologique permettant de comprendre comment le rire remplit cette fonction sociale. Bergson associe le comique avec l'humain, la paix dans l'âme des rieurs et, enfin, l'écho d'un groupe social.[24] D'après Bergson, le rire doit avoir une signification sociale et son étude doit le placer dans la société pour déterminer cette fonction. Etant donné que le comique naît quand un groupe de personnes dirige son attention vers un des siens, l'approche méthodologique de Bergson consiste à cerner le problème du comique en répondant à deux questions principales concernant les rieurs, c'est-à-dire, à identifier la nature du point de vue particulier sur lequel devra se diriger leur attention ainsi que les fins visées.[25] Pour Bergson, le rire châtie les moeurs, et le vice nous rendant comique serait celui où nous obéissons à une mécanique extérieure "comme un cadre tout fait où nous nous insérons", alors que la société exige de nous "une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter."[26] Bergson considère le rire comme un geste social ne relevant pas de l'esthétique pure, mais poursuivant un but utile de perfectionnement général. Mais la théorie de Bergson n'est pas sans défaut. Qu'il s'agisse des infirmités diverses, des gestes

et des mouvements considérés comme des sources du comique de situation ou du comique de caractère, les explications de Bergson renvoient sans cesse à des expressions se rapportant à la raideur. Par exemple, il écrit que "un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelque action simple, mécanique"[27] que "les attitudes, gestes et mouvements sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique,"[28] le comique étant "arrangement d'actes et d'événements, insérés l'un dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un arrangement mécanique"[29] et qu'en outre la comédie "commence avec ce qu'on pourrait appeler le raidissement contre la vie sociale."[30]

Sully est l'un des critiques de Bergson qui, à juste titre, jugent erroné de réduire toutes les formes du risible à une substitution de la raideur mécanique des mouvements, des comportements ou des mots à la souplesse.[31] Dans un chapitre de Essay on Laughter consacré aux causes et aux occasions du rire,[32] Sully distingue trois types de rire provoqué: le rire que cause le chatouillement, le rire résultant d'une réaction nerveuse et le rire joyeux. Il révèle que la faculté intellectuelle joue un rôle minime dans le premier cas, tant que les conditions de détermination du plaisir impliquent un facteur psychique d'un niveau élevé, notamment l'attribution d'une signification aux sensations. Le rire nerveux résulterait d'un soulagement que l'esprit ressent après avoir franchi quelque obstacle. Le troisième type de rire, associé avec une disposition d'esprit gaie, résulterait de ce que Sully appelle "sudden accession of pleasurable consciousness." D'après Sully, la jeunesse, la taquinerie, certaines formes de plaisanterie, la compétition physique ou intellectuelle couronnée par une victoire et l'invasion du solennel par

le frivole constituent des situations concomitantes favorables au rire provoqué.

Sully fait état des difficultés à déterminer la nature du risible; mais il énumère tout de même une douzaine de cas pouvant provoquer le rire. Parmi ces cas, l'on peut compter les nouveautés, lès difformités et les vices, l'infraction aux règles, une petite infortune moins grave, l'indécence, la vanité, l'ignorance ou l'incapacité notoires, l'incongruité des faits, les jeux de mots et l'apparence des objets ou des choses.[33]

Bien qu'élaborée par un psychologue, la théorie de Sully ne manque pas de présenter quelque intérêt pour une étude du risible à caractère sociologique et culturel. Car, en suivant l'évolution du rire, l'auteur de An Essay on Laughter nous montre ce que Dupréel a préféré désigner par ces expressions: le rire organique, le rire social et le rire artistique.[34] En d'autres termes, Sully a réussi à montrer qu'au cours de son évolution (après la phase pendant laquelle le rire est provoqué par un simple chatouillement) le rire est employé pour servir à des fins sociales et artistiques. Cet aspect de la théorie de Sully nous permet donc de croire que l'objet d'une étude sur le rire peut consister en une recherche de ces fins ainsi que des procédés permettant de les atteindre. Pourtant, Sully semble ne pas vouloir élever le rire des soi-disant sauvages à ces deux derniers niveaux. Car il traite leur rire au même titre que le rire des enfants au fonctionnement duquel il manque quelque raffinement. En effet, les phrases figurant au début du chapitre du livre de Sully consacré au rire des soi-disant sauvages portent des indications claires à ce sujet. L'auteur y a écrit ce qui suit, en comparant le rire des tribus sauvages à celui des enfants:

> We shall expect the two domains to disclose similar features, spontaneity, absence of reflection, whole-hearted simplicity. At the same time we shall expect the study of the laughter of savages to bring us more directly in touch with the social conditions which help to determine the directions of mirth.[35]

En ce qui concerne l'Afrique noire, les situations risibles auxquelles Sully recourt pour appuyer ses arguments sont tirées des récits des voyageurs européens et d'autres sources parfois contradictoires et peu sûres. De là les limites de l'intérêt que ses conclusions peuvent nous offrir.[36]

Dupréel ne croit pas en l'existence d'une fonction sociale unique du rire. Par contre, il préfère parler des réactions sociales qui se manifestent dans le rire. Ainsi sa thèse est que "il y a deux rires, le rire d'accueil et le rire d'exclusion."[37] Le premier est un signe de joie approbatif marquant la satisfaction des membres d'un groupe; mais il coexiste avec la joie maligne que manifeste ce que Dupréel appelle "le rire d'exclusion" dont il explique le mécanisme comme suit:

> Le procès complet, parfait ou typique, d'où résulte le rire d'exclusion, comporte ainsi les éléments suivants: deux groupes sociaux dont le premier tient le second en distance. Le premier, c'est le groupe où l'on rit. En outre un individu est exclu ou écarté de ce groupe. Cette transposition peut se faire sur plusieurs individus ou sur plusieurs groupes.[38]

Au-delà de ce schéma, ce sont les jeux d'esprit et la satire qui retiennent des classes en leur attribuant quelque caractère suffisamment défavorable pour les tenir à distance. Dupréel explique que c'est grâce à un système d'accords et de conventions préalables que le jeu d'esprit livre au lecteur (dans le cas d'oeuvres comiques de la littérature écrite) les groupes sociaux que la société des rieurs tient à distance. Pour cette raison, Dupréel semble convaincu que l'explication du comique sous toutes ses formes exige une approche partant de la description de l'ensemble de l'armature des "cadres conventionnels, groupes sociaux et classes

d'êtres assimilés à des groupes, résidu permanent des plaisanteries et des dépréciations antérieures sans lequel les jeux subtils de l'esprit seraient impraticables." Il ajoute qu'ensuite "il conviendrait aussi d'analyser en détail les procédés par lesquels on suggère aux esprits l'exclusion de l'être moqué par son inclusion dans un groupe étranger."[39]

S'agissant du rire supra-social que constituent notamment l'humour et la satire, Dupréel présente d'abord l'opinion de Sully selon laquelle l'humour serait un jeu artistique dans lequel les génies originaux se procurent le plaisir de se représenter les choses d'une façon inattendue, jeu que la société raffine pour servir à ses fins. Puis il trouve que l'humour est un mélange du rire d'accueil et du rire d'exclusion qui retient la joie maligne sans l'âcreté qu'il laisse à la satire.[40] L'âcreté appartient alors au rire de pure malignité qui est une opération de séparation sans merci visant à maintenir hors du groupe des rieurs celui qui est ridiculisé. Dupréel voit d'ailleurs en ce genre de rire "une opération de la haine, un signe de l'irréductible opposition des individus et des groupes."[41]

Il est évident que Dupréel a bâti sa théorie sur celles de Bergson et de Sully et, malgré son insistance sur la description des circonstances de production de rire associées aux relations entre des groupes sociaux, il ne renie pas les solutions proposées par ses devanciers. C'est du moins ce qui semble constituer le message principal de sa conclusion dans ces phrases:

> C'est la vie sociale qui prépare en chacun de nous une sorte de mécanisme prêt à se déclencher au hasard des mille incidents possibles. Dès lors nous pouvons reconnaître l'infinie diversité des causes prochaines du rire, et rendre justice à nos devanciers. Mais aucune de leurs causes du rire n'enveloppe la nature du rire: contraste, automatisme, dégradation, triomphe ne sont jamais que

> la chiquenaude capable d'ébranler le rire dès que la machine sociale (c'est-à-dire les éventualités imminentes d'accueil et d'exclusion) est montée.[42]

Nous trouvons cette théorie particulièrement utile parce que l'emploi du rire en littérature orale africaine en vue de la conservation des valeurs culturelles (dont nous traitons dans la présente étude) implique la recommandation de certains faits et attitudes et l'exclusion d'autres. Avant de procéder à l'interprétation des textes ou passages comiques de la littérature orale africaine faisant l'objet de notre étude, il nous faut dire quelques mots sur les circonstances dans lesquelles ces textes sont utilisés. Nous croyons que certaines caractéristiques propres aux diverses circonstances sociales donnant lieu aux représentations de ces textes peuvent nous aider à définir les fins auxquelles servent les textes comiques.

Dans une étude sur le rôle joué par le folklore pour maintenir l'équilibre social, Bell définit l'étude du folklore comme une analyse des moyens par lesquels l'homme ordinaire transforme l'expérience vécue par les membres d'une communauté traditionnelle en création d'imagination dont le monde ressemble à celui de la communauté réelle. D'après Bell, l'analyse des textes folkloriques doit consister dans l'examen et l'explication du procédé par lequel l'expérience vécue intervient dans la constitution du monde créé par l'imagination. Bell cite le conte, la chanson, le proverbe et le jeu comme quelques exemples typiques des domaines auxquels appartiennent les créations d'imagination folkloriques.[43] Autrement dit, l'étude folklorique s'intéresse aux catégories d'oeuvres d'imagination associées à la vie d'une société donnée, ou aux relations qui lient les genres du folklore à certaines valeurs chères à cette société.

L'idée d'une classification des textes de la littérature orale africaine en genres est aussi vieille que l'étude de cette littérature elle-même. Un livre de Koelle sur la littérature orale africaine, écrit en 1854, contient des contes, des fables et des fragments historiques.[44] Dans son livre paru en 1897, Junod établit la classification suivante des contes des Ba-Ronga: les contes d'animaux, les contes dans lesquels apparaît la sagesse des petits, les histoires d'ogres, les contes moraux et les contes d'origine étrangère; quant aux chants de la même ethnie, Junod établit sept catégories: les chants de circonstance, les chants de Rongué, les chants d'amour et les chants de noces, les chants des porteurs, les chants de deuil, les chants des exorcistes, les chants de chasse et les chants de guerre.[45] Equilbecq,[46] Cendrars,[47] Jahn et d'autres folkloristes ont établi leurs classifications presque à la même époque, en se contredisant parfois.[48]

Il existe de nombreuses classifications récentes de la littérature orale africaine. L'on peut citer parmi celles-ci la classification des récits dahoméens établie par Herskovits,[49] celle des contes, des proverbes, des devinettes ou énigmes, des chants et des prières Ngbaka-Mabo de la République Centrafricaine par Thomas,[50] celle de l'art oral des Ja'aliyyin du Soudan contenue dans une étude par Hurreiz,[51] ou celle des chansons des Acholi de l'Ouganda établie par p'Bitek,[52] ou encore celle par Finnegan.[53]

Cependant que les folkloristes et les critiques groupent les textes de la littérature orale africaine en genres, ils ne s'accordent pas sur l'adoption d'une classification commune. Dans une étude collective sur le système des genres ethniques du folklore africain, Shreve et Arewa

trouvent que le concept de genre (dont se servent narrateurs et folkloristes, sans cependant utiliser les mêmes critères) se rapporte à certaines catégories des faits divers, des textes et des oeuvres considérés semblables sur la base de quelques caractéristiques communes. Ils soulignent en outre que la forme est probablement l'idée maîtresse pour distinguer les genres littéraires les uns des autres. Elle comporte trois sens considérés sur les plans de la morphologie et de la structure, du thème et de l'expression. Dans le premier cas la forme est une succession linéaire des catégories d'actions du type abstrait; dans le deuxième, il s'agit des éléments des thèmes et motifs ainsi que de leur apparition dans le récit; et dans le dernier cas la forme concerne l'activité perçue à travers la narration, par exemple la chanson, la devinette, etc.[54]

D'après Ben-Amos, pour permettre aux genres de la littérature orale africaine de conserver leur qualité de moyen de communication culturelle, il faut qu'ils soient perçus dans toute classification comme des entités verbales distinctes sur le plan linguistique, et la reconnaissance des genres doit reposer en même temps sur la nature du texte et du contexte social de sa représentation. Par conséquent toute tentative visant à découvrir les principes de communication du folklore doit commencer par l'identification et l'analyse des caractéristiques cognitives ainsi que par celle du mode d'expression et du contexte social de son utilisation. Les premières caractéristiques se rapportent aux noms génériques des genres, à la taxonomie et aux commentaires exégétiques faits par les membres d'une société sur les genres de leur propre littérature orale. Les modes d'expression sont des caractéristiques inhérentes à chaque genre et elles servent à communiquer des idées dans des termes reconnus culturellement,

tels que les formules d'ouverture et de clôture, le style et le contenu propres à chaque genre et différents du langage quotidien. Les dernières caractéristiques concernent les règles en vigueur pour contrôler l'utilisation de chaque genre dans la société, les expectatives des membres de cette société quant aux circonstances d'utilisation de ces genres, dont peuvent dépendre leur signification sociale ainsi que leur interprétation: par exemple, les enfants s'amusent avec des énigmes et devinettes en guise d'exercices de raisonnement, tandis que l'usage des proverbes est réservé aux adultes et sert à des fins publiques et judiciaires.[56]

Bascom a su bien percevoir le fonctionnement de ce modèle de relation entre les genres du folklore et la société chez les Yoruba du Nigéria, surtout quand il s'agit des incantations de divination, comme dans le cas exposé dans l'extrait suivant:[57]

> The special relationship that exists between the folklore of the Yoruba of West Africa and their system of divination, which takes its name from the god, Ifa, is important because of the light it throws on the theoretical problems of the functions of folktale. During the ritual of divination both myths and folktales, according to the native definitions of these categories, are recited; and under these circumstances both have a function quite different from that of amusement which is so often ascribed to the folktale...

D'après Bascom, les contes et les mythes récités pendant les rites de divination ne sont pas sans utilité: leur rôle peut être comparé à celui joué dans les cérémonies religieuses par les vêtements, les masques ou les accessoires décorés. Il ne s'agit donc pas de l'art pour l'art pour ainsi dire. Quant aux distinctions que les Yoruba font entre les contes et les mythes considérés en dehors des rites de divination, Bascom suggère que celles-ci semblent résider dans le fait de considérer leurs contenus respectifs comme des faits ou des fictions. Ainsi, il existe des professionnels non religieux qui apprennent des contes pour les réciter au

public.

Dans une autre étude,[58] Bascom propose de considérer le conte populaire, le mythe et la légende comme trois formes de récits en prose et de les distinguer les uns des autres par cinq critères: le fait que l'on croit voir le récit se rapporter à des faits ou à des fictions, le temps (un passé lointain ou récent) pendant lequel ces faits ont dû avoir lieu, les lieux de leur déroulement, leur association avec le sacré ou le profane et l'identification de leurs personnages principaux comme des humains ou non.[59] Les trois formes de récits en prose sont alors définies de la manière suivante:[60]

> Folktales are prose narratives which are regarded as fiction ... Myths are prose narratives which, in the society in which they are told, are considered to be truthful accounts of what happened in the remote past ...
>
> Legends are prose narratives which, like myths, are regarded as true by the narrator and his audience, but they are set in a period considered less remote, when the world was much as it is today.

Appliquant cette classification tripartite aux récits en prose des Yoruba, Bascom trouve ce qui suit:[61]

> The Yoruba recognize two classes of tales: folktales (alo) and myth-legends (itan). Myth-legends are spoken of as "histories" and are regarded as historically true; they are quoted by the elders in serious discussions of ritual or political matters, whenever they can assist in settling a point of disagreement. Unlike myth-legends, folktales must not be told during the daytime, lest the narrator lose his way, and they have conventional opening and closing formulas.

Examinant l'application de la proposition tripartite de Bascom aux récits en prose des Yoruba, Ben-Amos accuse Bascom d'avoir imposé à l'itan des Yoruba le nom composé de mythe-légende au lieu d'examiner les caractéristiques par lesquelles les Yoruba distinguent ce genre d'autres récits en prose.[62]

Comme Ben-Amos, Epanya-Yondo reconnait les difficultés que présente

la classification des genres de la littérature orale africaine: "classer les genres littéraires en cycles bien définis, en dehors des cycles aussi populaires que ceux du lièvre et de l'hyène, de l'araignée et de la tortue, n'est pas chose aisée", écrit-il. Ayant préféré plutôt brosser un tableau général des appellations existantes et conciliables des divers genres de la littérature orale africaine en vue d'une étude globale, il apporte sa contribution en adjoignant aux classifications déjà établies afin de les compléter:

> Nous signalons, entre autres, la classification établie par certains spécialistes qui ont établi des distinctions dans le pays Yoruba, au Nigeria, où on repère huit genres reconnus et différemment nommés: "les mythes et les légendes qui sont regardés comme historiquement vrais, les contes, les énigmes, les proverbes, les chants, les devises, les incantations et les 'couplets' qui accompagnent la divination par appel au génie Fa, comme au long de la côte des esclaves."
>
> Par ailleurs, H. A. Junod relève les mêmes distinctions et aboutit à une énumération de même nature, tout en soulignant l'importance exceptionnelle de la poésie, du chant et du conte.
>
> A ces genres précités, nous y adjoindrons: les épopées, les maximes, les devinettes et les énigmes, les fables, les généalogies, les berceuses et les comptines, et enfin la chantefable.[63]

En bref, comme l'a bien reconnu Ben-Amos,[64] les catégories analytiques des genres sont conçues comme les outils de travail pour servir à des fins de recherche dans un contexte savant; et les taxonomies analytiques visent à définir les genres folkloriques des points de vue thématique, morphologique, archétypal et fonctionnel. Par contre, les catégories ethniques sont basées sur des principes utiles aux membres d'une société recourant aux divers genres de la littérature orale pour contrôler leurs relations interpersonnelles et maintenir les valeurs culturelles, religieuses et autres de ladite société. Ben-Amos écrit à ce sujet:

> ... the ethnic system of genres constitutes a grammar of folklore, a cultural affirmation of the communication rules which govern the expression of complex messages within the cultural context. It is a self-contained system by which society defines its experiences,

> creative imagination, and social commentary. It consists of distinct forms, each of which has its particular symbolic connotations and scope of applicable social contexts.
>
> Each genre is characterized by a set of relations between its formal features, thematic domains, and potential social usages.[65]

Une analyse sommaire de trois textes comiques se rapportant à divers genres ethniques de la littérature orale africaine peut servir d'illustration à cette théorie.

- Le récit historique rwandais

Dans leur Littérature de cour au Rwanda,[66] Coupez et Kamanzi présentent le récit historique de l'ancient Rwanda ainsi que le texte illustratif en ces termes:

> Le récit historique (igiéekerezo lit. pensée, réflexion) est un genre littéraire particulier que pratiquent encore quelques vieillards. Il se fait dans le langage courant, parfois entremêlé d'extraits de poésie guerrière. A dire vrai, le texte que nous présentons est une parodie, qui porte sur les personnages fictifs tout en respectant les règles du genre.[67]

Sakindi, le récit proposé par Coupez et Kamanzi en guise d'illustration, traite d'une jeune fille qui est née en l'absence de son père servant à la cour du roi en qualité de guerrier et n'ayant pas de membre de famille mâle pour le relayer. A l'âge de la puberté, Sakindi se fait extraire les seins par le forgeron pour ressembler davantage à un garçon; ensuite elle arrive à la cour du roi et se présente comme un jeune guerrier désireux de relayer son père. Sakindi fait preuve de bravoure militaire exceptionnelle dès son admission à la cour royale. Mais l'habitude de se cacher en brousse pour uriner attire vite l'attention des jeunes guerriers qui se mettent à l'épier:[68]

> Un jour, longtemps après, les autres garçons se rendent à la veillée. De temps en temps ils sortent et vont uriner. Pour sa part, quand elle va uriner, elle va se cacher d'eux et s'éloigne pour qu'ils ne la voient pas. Un jour -- les gens savent épier -- on

> l'épie pendant longtemps, on l'épie en se demandant: "Cette personne, ce Sakindi qui vit avec nous, est-ce bien un garçon, ou ne serait-ce par hasard pas une fille?" Un jour, l'un d'eux les quitte pour l'épier et la voit uriner. L'ayant attentivement surveillée, il la regarde et constate que c'est bien une fille, de manière évidente. Quand il a fini de s'en assurer, il va appeler le roi, le prend à part, se met à l'écart avec lui et lui dit: "Sais-tu bien que Sakindi, que tu connais au camp où nous vivons ensemble, dont tu sais comme il nous bat à la chasse, dont tu sais comme il nous bat au saut et dont tu sais comme il nous bat au tir à la cible, eh bien, tout cela, il le fait en étant fille?"

Informé du vrai sexe de Sakindi, le roi fait passer la jeune fille aux aveux, il informe ses conseillers de cette affaire et interpelle le père de la jeune fille déguisée en guerrier. Les dignitaires rappellent au roi la souffrance endurée par ceux qui abandonnent leurs familles pour servir à la cour, parfois toute leur vie. Enfin le roi prend Sakindi pour femme, et elle lui donne des enfants qu'elle élève avec du lait de vache. Quant à son père, il n'est plus question pour lui de servir encore parmi la garde royale et il continue à vivre paisiblement chez lui.

La cause du rire dans le récit de Sakindi réside certainement dans les effets de surprise causée par le déguisement. Mais il est bien entendu que quelques considérations d'ordre sociologique et culturel sont nécessaires pour comprendre cette cause ainsi que l'objectif du rire. Il faut noter que pour le Rwandais traditionnel le rire provient du fait que le personnage appelé Sakindi refuse d'uriner en présence de ses pairs. Son attitude constitue une surprise pour ses compagnons d'armes parce qu'il s'agit d'une nouveauté ne figurant pas parmi ce que Ralph Linton appelle "culture patterns" et qu'il définit comme "a series of behaviors varying within certain limits."[69] En d'autres termes, pour que la suspicion (résultant de l'isolement de Sakindi pour assouvir un besoin physiologique dans une société ignorant l'usage des installations sanitaires

occidentales) soit risible, il faut se rappeler la remarque de Bergson selon laquelle "beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux moeurs et aux idées d'une société particulière."[70] De même, le Rwandais traditionnel rit du fait que les enfants de Sakindi sont élevés avec le lait de vache parce que dans la société rwandaise les mères allaitent leurs enfants et le lait de vache n'est pas associé à l'enfance. Car, ainsi que l'expliquent Coupez et Kamanzi, il est un symbole de la royauté:

> Pour peu qu'on s'intéresse aux connotations, c'est-à-dire aux sentiments qu'un mot suscite par sa seule présence, l'écart culturel devient infranchissable. Le lait évoque en français soit des souvenirs d'enfance ou de régime médical, soit l'indifférence dédaigneuse que l'on éprouve pour les aliments ordinaires dont l'acquisition s'intègre dans la routine domestique. Mentionner le lait au rwandais, c'est éveiller en lui le respect du sacré, la puissance des grands de la terre et l'immunité magique que leur vaut le breuvage inaccessible au commun des mortels.[71]

La portée éducative du rire dans le récit historique de Sakindi peut être dévoilée grâce à un rappel des épisodes spectaculaires du récit. Il y a d'abord le rôle joué par le forgeron pour faciliter l'opération de déguisement. Ensuite vient l'épisode de suspicion, épisode pendant laquelle Sakindi est la victime du rire. Enfin intervient le dénouement avec le renversement de la situation, en nous faisant rire du roi qui, selon une expression de Penjon, "est attrapé" par le jeu de déguisement.[72] Car il s'est introduit parmi la garde royale, dans un pays où il n'existe pas une femme au sein de l'armée, un élément incongru en la personne de Sakindi. D'ailleurs, d'après une explication du thème du récit donnée à Coupez et à Kamanzi par le conteur professionnel, le récit satirise la tyrannie d'un roi dont l'obsession pour la guerre a été retenue par la tradition orale:

Sous le règne de Rwabugiri (19^{e} siècle) guerrier impénitent,

> les Tutsi étaient astreints à participer à de nombreuses campagnes, et beaucoup regrettaient de ne jamais rentrer chez eux. Notre récit, comme aussi une des chansons que nous lirons (cfr. 13.2), est destiné à attirer l'attention du roi sur les peines que ses guerriers endurent. Nous l'avons enregistré en 1954 de Clément Gakanisha, le conteur professionnel auquel nous devons les dix heures de récits historiques déjà publiés. Gakanisha, né en 1895, a passé son existence à divertir les chefs du sud du Rwanda en participant à leurs veillées. Il avait appris les récits de son père, qui les tenait lui-même de ses ancêtres, ...[73]

Par ailleurs, la tyrannie du monarque rwandais a été une fois de plus soulignée récemment par le professeur Webster dans une étude au titre révélateur: "In the long Shadow of Rwabugiri".[74] Pour conclure, disons que le rire dans le récit historique de Sakindi vise à éduquer le roi en attirant son attention sur les limites du pouvoir de l'autorité royale. Le concours du forgeron (autre dignitaire des sociétés traditionnelles africaines, dont l'important rôle mythique fera l'objet d'une remarque sur les limites de la science face à la religion)[75] au début de la procédure de déguisement de Sakindi semble signifier que celui qui a l'estime de tous (à cause de sa connaissance des précieux secrets du métal) et qui fabrique les armes que le roi et son armée utilisent pour faire la guerre est prêt à corriger le monarque quand ses entreprises belliqueuses deviennent abusives et portent atteinte au droit de certains guerriers à vivre en famille. Enfin, en écoutant ses conseillers et en décidant d'épouser Sakindi le roi montre qu'il a compris la leçon que vise le tour que lui a joué le forgeron en utilisant Sakindi.

- Le ŋgodo du groupe ethnique chopi du Mozambique

Comme l'explique Hugh Tracey,[76] les Chopi vivent à l'est de l'embouchure du fleuve Limpopo, au Mozambique. Dans chaque village chopi, il existe un orchestre de joueurs de xylophones qu'ils nomment timbila et dont les danses et les chansons sont nommées migodo et ŋgodo. Cependant,

ce dernier mot est employé également pour désigner les danseurs (basinyi), les musiciens (waveti) ainsi que le spectacle dans son ensemble. Tracey note en outre que même les membres de l'ethnie chopi travaillant dans les mines en Afrique du Sud ont leurs orchestres à eux.[77] Quant aux caractéristiques relatives au choix du thème et au style propre au ŋgodo, Tracey écrit:

> A ŋgodo is an orchestral dance in nine to eleven movements. Each movement is distinctive and separate, and may last from a minute only, as in the case of some of the introductions up to five or six minutes each. The whole performance takes as a rule about forty-five minutes, depending upon the intricacy of the dancers' routine and the mood of the moment.
>
> A description of how Katini and Gomukomu set about composing a new orchestral dance will show how musically advanced these men are. Both of them say that the first thing they do is to find appropriate words for their song and compose the verses of the lyric before the music. The subject-matter may be gay, sad, or purely documentary. In every case it is highly topical and appropriate to the locality, so much so, in fact, that most of the allusions would be caught only by those in close touch with the villagers and the district. They are often highly critical of those in authority over them, white or black, and to a large degree it may be said that the poems reflect the attitude of the common people towards the conditions of their society. High good humour is a very prominent feature of most of their poems. Sly digs at the pompous, outspoken condemnation of those who neglect their duties, protests against the cruel and overbearing, outcries directed against social injustices as well as philosophy in the face of difficulties, are all to be found in their songs and shared through their music and dancing.[78]

Pour illustrer le propos tenu par Tracey, nous voudrions considérer les quatrième, sixième et septième mouvements d'un ŋgodo composé en 1940, par un certain Katini, et que Tracey a transcrit et traduit en anglais.[79] Mais avant de les aborder, rappelons d'abord cette remarque de Tracey: "There is no doubt that our enjoyment of African music is greatly enhanced when we know what the songs are about and the setting from which they spring."[80] Pour un folkloriste ou un critique de la littérature orale africaine, cette remarque implique que l'interprétation d'une chanson

(ou de tout texte relevant d'un genre ethnique de la littérature orale africaine) doit commencer par le repérage de son thème et l'association de celui-ci avec l'expérience collective vécue par les communautés utilisant cette chanson.

Les trois mouvements du ŋgodo de Katini que nous avons choisis traitent du paiement des impôts imposés aux colonisés chopi par les administrateurs coloniaux portugais. Le thème est introduit dans le quatrième mouvement de la chanson comme suit:

Hingawona inkupo wama Potugezi,
MaPortugezi vahanya kumadanda
Ni tikuku
Cica pondo cingiza.

It is time to pay taxes to the Portuguese,
The Portuguese who eat eggs
And chicken.
Change that English pound![81]

Et dans le sixième mouvement, l'absurdité des ordres dictés par les administrateurs coloniaux portugais réclamant le paiement des impôts est rendue par quelques vers dans lesquels dominent la répétition, l'allitération et la rime, comme on peut le constater en même temps dans les versions de la chanson dans la langue maternelle du compositeur et en anglais:

O — o, hinganipwa muteto,
Hinganipwa muteto wa Uamadje.

O — o, hinganipwa muteto,
Hinganipwa muteto wa Uamadje.
Amano waMazi wabwakide kupa wati pondo.

Amano waMazi wabwakide kupa wati pondo.
Mihumbo yangu tata,
Tipondo nati mana hayi?

Mihumbo yangu tata,
Tipondo nati mana hayi?

O — o, hinganipwa muteto,
Hinganipwa muteto waUamadje.

O — oh, listen to the orders,
Listen to the orders of the Portuguese.

O — oh, listen to the orders,
Listen to the orders of the Portuguese.
Men! The Portuguese say, 'Pay your pound.'

Men! The Portuguese say, 'Pay your pound.'
This is wonderful, father!
Where shall I find the pound?

This is wonderful, father!
Where shall I find the pound?

O — oh, listen to the orders,
Listen to the orders of the Portuguese.[82]

Enfin, le septième mouvement utilise les mêmes procédés poétiques que le mouvement précédent; mais ici le musicien s'écrie contre la pratique des sévices subis par son peuple aux mains des administrateurs coloniaux portugais:

Hici O — o,
O — o, ngo tawona Mzeno.
Hici O — o,
O — o, ngo tawona Mzeno.
Cima ewo wubemba hiwo wonako niMaportugezi woneka manza nivavasikati
Wacawepata nitingamu.
Hici O — o,
O — o, ngo tawona Mzeno.

Sing Ho — o,
Ho — o, come and see the Mzeno.
Sing Ho — o,
Ho — o, come and see the Mzeno.
Here is a mystery, the Portuguese beat us on the hands,
Both us and our wives.
Sing Ho — o,
Ho — o, come and see the Mzeno.[83]

Les deux idées maîtresses dans cette dernière partie de la chanson se rapportent à l'écoute du Mzeno (le huitième mouvement du ngodo comprenant la plus grande chanson) et aux actes de violence injustifiés auxquels se livrent les administrateurs coloniaux portugais. Nul n'est

besoin de dire que de tels actes provoquent l'indignation plutôt que le rire. Mais les causes du rire sont pourtant manifestes dans les deux premières parties de la chanson. Dans le quatrième mouvement, il s'agit d'un contraste: l'idée noble d'après laquelle l'Etat a le pouvoir de percevoir des impôts pour assurer le fonctionnement des collectivités locales contraste avec celle triviale de destiner les fonds ainsi perçus à procurer des oeufs et des poulets aux colonisateurs portugais. Ce contraste est suivi d'une ironie, c'est-à-dire une "raillerie qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre."[84] Katini fait semblant de donner son consentement en ordonnant de changer la livre anglaise pour payer les impôts exigés par les portugais; mais en réalité il s'oppose à l'exploitation de son peuple par les colonisateurs portugais. L'ironie devient plus explicite dans le sixième mouvement du ngodo avec la présence d'une antiphrase par laquelle Katini qualifie de merveilleux les ordres des portugais demandant le versement de livre sterling; mais il pose la question des sources d'où viendrait l'argent.

Dans un article sur la signification profonde des chansons africaines, Tracey informe le lecteur de l'importance que revêt l'étude de ces dernières chansons pour permettre de saisir la philosophie, le mode de pensée ainsi que les procédés artistiques auxquels les musiciens du continent noir recourent pour créer leurs oeuvres. Comme on peut le lire dans les lignes qui suivent, la dénonciation des abus politiques figure parmi les éléments de philosophie morale que le musicien peut infuser dans une chanson:

> With competent translation to hand, not only into prose but into a melody of words which reflects in some degree the ebb and flow of the original poetry, we may be granted an insight into the philosophy, the choice of symbols and the manner of thinking, of

Africa's creative artists and dreamers.[85]

> The greatest number of African songs so far experienced in Central and Southern Africa are connected with human behaviour, and the problems which beset any community; ... the problems of gregariousness, social disciplines, what is considered to be good behaviour and good manners; the problems of adolescence, sex and marriage; the problems of defence, attack and violence; the subject of fear of each other both physical and magical, of intimidation, group and political terrorising;[86]

Nous servant des expressions avec lesquelles Henri Morier a défini l'inversion mentale dans une ironie, nous pouvons dire que la technique employée par Katini pour dénoncer les abus du système colonial portugais revient à ce qui suit:

> ... c'est forcer l'auditeur à rapprocher deux images hétérogènes; c'est l'engager à faire une comparaison entre deux réalités, l'une que l'on trouve <u>ici</u> et que l'on veut stigmatiser, et l'autre, qui est <u>ailleurs</u>: et l'on fait constater qu'elles sont étrangères l'une à l'autre, disjointes, en ce sens que la qualité visée est absente de la situation critiquée.[87]

Les réalités de la situation critiquée par Katini sont le paiement des impôts en livre sterling pour permettre aux portugais d'acheter des oeufs et des poulets et la question des sources de revenu d'où l'argent exigé devrait venir.

Les réalités contradictoires que Katini nous livre dans cette ironie reflètent pourtant des problèmes politiques, sociaux et économiques réels du Mozambique colonial, tels que les sources écrites sur ce pays peuvent en témoigner. Citons Edouardo de Sousa Ferreira critiquant le système économique du colonialisme portugais:

> Merchants were allowed to trade only on behalf of the Crown which laid down conditions regarding times and prices which deprived them of economic initiative. They became a commercial aristocracy, adopted feudal ways, and depended exclusively on trade instead of making investments and helping to establish industries --the stage through which other colonial powers passed on their way to industrial capitalism.[88]

Comme on peut le constater dans l'extrait suivant d'un livre de Figueiredo critiquant l'empire colonial portugais, l'exploitation systématique des noirs colonisés devait constituer une activité économique capitale destinée à suppléer à la carence de l'industrie locale au Mozambique:

> Apart from its contribution to the export trade and to all forms of economic activity in Mozambique, including the Government-operated services, African labour is even profitable to Mozambique when used abroad. Under the terms of a Portuguese-South African convention, the Transvaal Chamber of Mines is granted permission to recruit in Mozambique an average of 100,000 labourers a year. In exchange, the South Africans pay the Portuguese Government some £ 2 per labourer, allow the Portuguese to collect taxes in South Africa, ... Together with remittances from Africans working in Rhodesia, and non-conventional Africans working in South Africa, proceeds from African emigrants are among the important sources of foreign currency.[89]

Quand aux sévices subis par les autochtones des colonies portugaises, il suffit de lire ce que James Duffy a écrit à ce sujet pour comprendre les complaintes de Katini:

> In 1948, High Inspector Galvao warned his government of the consequences of holding to its policies of repression. In the same year, a minor manifestation in Lourenço Marques occurred; its leaders were promptly exiled. In 1953, agroup of Angolans sent a letter to the United Nations documenting their protest against the misery and brutality in the colony. In 1953, on Sao Tomé, more than one hundred African farmers and labourers were killed by colonial police in a demonstration of protest against local authority. In 1956 portraits of Nasser and Pan-Arab pamphlets began to appear among the predominantly Moslem African peoples of northern Moçambique.[90]

A la lumière des sources citées, l'on arrive à mieux saisir la nature du rire dans les chansons de Katini. En effet, il s'agit d'une satire qui, comme l'explique Wight Duff, "dénonce, expose et tourne en dérision la folie, les abus ou les maux de toute sorte."[91] Ainsi donc, la portée communicationnelle des symboles (tels que les oeufs, et la livre sterling que les portugais perçoivent pour les acheter, tout comme les

sévices infligés aux autochtones) devient évidente. Aussi le message de Katini semble-t-il avoir été saisi par les autorités coloniales portugaises ayant organisé un voyage au Portugal pour Katini et ses musiciens en 1940, probablement pour les calmer et les faire taire.[91]

- Le récit épique mvett du groupe ethnique Fang

D'après Gaspard Towo-Atangana, le mvett constitue le genre majeur de la littérature orale des Fang (qu'il nomme "les populations Pahouines -Bulu, Béti, Fang-Ntumu"). D'autres genres de la littérature orale de ces populations sont notamment les contes, les chante-fables, les poèmes-chants lyriques (berceuses, chants de danses, lamentations funèbres, poèmes rituels), récits légendaires et épiques, chroniques et généalogies.[92] Les Fang constituent un groupe ethnique important dont les membres vivent principalement au Cameroun, au Gabon et en Guinée équatoriale.

Dans un ouvrage sur l'épopée traditionnelle d'Afrique, Lilyan Kesteloot présente ce genre de la littérature orale comme des "récits épiques des Fang qu'on a l'habitude de nommer 'Mvett', nom de l'instrument de musique qui les accompagne."[93] Quant à la découverte de ce genre peu connu, Kesteloot propose les explications fournies par Tsira Ndong-Ndoutoume sur les origines mythiques de ce genre qui aurait été découvert à l'époque des migrations du peuple Fang. Mais Towo-Atangana trouve que les explications données dans les études disponibles sur l'origine du mvett restent peu convaincantes.[94]

Ndong-Ndoutoume (qui est un des grands joueurs du mvett au Gabon, et qui a publié deux volumes de ses propres compositions du mvett en français) définit ce genre littéraire et son thème principal en ces

termes:

> Le mot mvett, ou mver selon les régions, désigne à la fois l'instrument utilisé, le joueur et les épopées racontées desquelles se dégage toute une littérature. Le mot mvett dans son sens le plus large est synonyme de culture Fang ...
>
> Le thème principal du mvett est la lutte continuelle de l'homme contre toutes les forces visibles ou invisibles, proches ou lointaines de la nature pour la domestication de la vie, l'accès à la survie et l'acquisition de l'immortalité. Son séjour ici-bas constitue un vaste champ d'apprentissage et d'expérience de cette lutte ardue qui se prolonge après la mort. Physiquement faible, l'homme a heureusement eu de Dieu une arme redoutable: l'intelligence.[95]

Pour ce qui est des circonstances dans lesquelles les représentations du mvett ont lieu et des caractéristiques typiques de son style, Kesteloot les décrit ainsi:

> Aussi, plus que le griot ouest-africain, le joueur de mvett participe au monde des mystères. Il est un peu sorcier, il est inspiré des bekon (morts-esprits).
>
> La déclamation de l'épopée peut durer trois nuits consécutives. L'artiste est infatigable, il alterne les chants, les mimes, les pas de danse, les récitatifs, les dialogues avec son orchestre, ou avec le public qu'il ne cesse de maintenir en haleine, de réveiller et d'exciter par ses questions et ses mots d'esprit. ... dans le Mvett on trouvera plus d'humour, des éléments burlesques, énormement de digressions, une exhubérance et une dimension rablaisienne qui sont généralement absentes des épopées de l'ouest-africain. ... nous y retrouverons les caractères dominants de l'épopée africaine: orgueil et vaillance des héros, exaltation du passé et des ancêtres, primauté du clan, référence à l'animisme et à la magie. --Sur le plan du style: l'abondance des images, l'utilisation des proverbes, les digressions et les appels au public, enfin les onomatopées très fréquentes. Et, bien sûr, l'accompagnement musical indispensable, ainsi que le mélange du chant et de la déclamation.[96]

Toutes ces caractéristiques sont évidentes dans "La révolte d'Abo Mama", un épisode de mvett chanté par Asomo Ngono et traduit par Awona, chercheur au centre linguistique du Cameroun.[97] Dans ce récit déclamé, le héros, Abo Mama, se révolte parce que Akomo Ngono, chef suprême de Ekang, n'a nommé que ses propres petits-fils aux postes de chef de groupement. Invité à approuver la nomination, le héros décline l'invitation

en déclarant:

Yéé́é!
L'ancêtre Ndzem-Mebe'e se trouve sans repos aux enfers!
Ou je suis mort ou une malédiction pèse sur moi!
C'est étonnant!
Dans les quatre coins de la terre
Des petits-fils de Nana Ebang-Mfek,
Il y a des centaines de milliers d'hommes.
Pourquoi tous ces hommes avaient-ils pris la peine
De donner des enfants au pays
Des petits-fils de Mère Ebang-Mfek?
Oui, un seul homme ici a eu des enfants,
Et c'est Mba Ande Biyen.
Les trois petits-fils de Mba Ande Biyen deviennent tous des blancs!
Pourquoi?
Je ne peux pas signer du tout, absolument pas,
Je ne signe pas; quand même on me menacerait
De me priver de la vue,
De m'enterrer comme une bouture de manioc
Pour rejoindre l'ancêtre Mebe'e aux enfers,
J'accepterait cela volontiers.[98]

Etant orphelin de père, et venu tout seul de la tribu des Yemedziit parce qu'il n'avait pas de frère pour l'accompagner au lieu de la réunion, Abo Mama se saisit d'une bicyclette pour rejoindre son village. Il met des vêtements que l'on porte en allant palabrer et, bravants les conseils de sa vieille mère et s'armant de son bâton nommé Sakanglo-Konglo, il marche vers le village des Ekang où il va provoquer Otungu-Mba, l'un des chefs de groupement à peine désignés. Le héros passe la nuit non loin du dit village. Le lendemain, il se lève très tôt le matin et arrive devant la case de son adversaire qu'il surprend en train de jouer avec sa femme et n'ayant sur lui qu'une grande couverture pour vêtement. Contrefaisant la voix du grand-père de son adversaire, Abo Mama ordonne à Otungu-Mba de quitter sa case et de le rejoindre dehors sans tarder. Mais ce dernier a à peine fait apercevoir sa tête à la porte que Abo Mama le saisit par la nuque, il le traine violemment vers le milieu de la cour et le laisse choir pour lui donner d'innombrables coups de

bâton. Ayant appelé vainement ses frères au secours, Otungu-Mba n'a plus le temps que de trouver son salut dans la fuite vers la forêt. Aussi s'empresse-t-il tellement qu'il n'a même pas le temps de ramasser sa couverture restée au lieu de sa chute, à côté du héros, tandis que le bâton magique continue à le frapper et à le poursuivre jusqu'au fond de la forêt où il reste perdu pour toujours, ainsi que les dernières lignes du récit le laissent supposer:

> Il traversa un ruisseau,
> Deux ruisseaux,
> Trois ruisseaux,
> Quatre ruisseaux ...
> Ainsi quatre-vingt-dix-neuf ruisseaux,
> Plus encore neuf grands fleuves!
> Alors Otungu alla habiter caché dans un pays lointain.
> En vérité, un tambour d'appel du pays Ekang a beau raisonner
> A travers les pays des petits-fils de Nana Ebang-Mfek
> Impossible qu'Otungu puisse l'entendre!
> Rien du tout!
> Il ignorait le pays où il se trouvait:
> Le voilà perdu dans la forêt![100]

Les causes du rire dans ce récit sont nombreuses. Cependant, nous pouvons relever deux sources principales de rire, le comique de mots et le comique de situations. Le comique de mots consiste surtout dans les onomatopées et les comparaisons burlesques. Les onomatopées abondent dans le récit de la révolte d'Abo Mama. Leur emploi pour décrire diverses situations dans le récit est constaté dès le départ du héros de la réunion au cours de laquelle des nominations injustes venaient d'avoir lieu:

> Il prit sa grande bicyclette
> Et s'élança comme une branche d'arbre cassée,
> Comme la course furibonde d'une jeune antilope,
> Comme un oiseau qui s'envole sans dire adieu à la branche.
> Le gaillard prit son élan: "Ku! kprrrrrrrrr!
> Ngama ngama ngama ngama ... hn ... mgbemete!"
> Il ne s'arrêta que dans son village.[101]

Et là, nous l'entendons mettre sa ceinture métallique: "A tata kpim

mgbim mgbim!" Le héros, qui refuse les conseils de sa mère le priant de renoncer à son projet belliqueux, se fâche contre elle et menace de l'enterrer "comme une bouture de manioc"; et le nouveau départ du héros quittant son village natal pour livrer bataille à l'un des chefs de groupement nouvellement nommés est comparable à celui d'un oiseau, et même à la fuite d'une antilope. Dans la description de ce nouveau départ du héros (tout comme dans celle de son premier départ et dans celle de la fuite de son adversaire vers la forêt à la fin du récit) le déclameur se sert de la répétition des images qui frappent nos sens de la vue et de l'ouïe. Ainsi on entend le héros dire adieu à sa mère et on le voit partir:

> Il mit sur l'épaule son bâton Sakanglo-Konglo
> Et s'élança comme une branche d'arbre cassée
> Comme la course furibonde d'une antilope,
> Comme un oiseau qui s'envole sans dire adieu à la branche!
> Le voilà qui s'en va:
> Gbrrrrr ... gbrrrrr ... gbrrrrrr![102]

Plus loin, pendant qu'il dort dans un village non loin de celui dans lequel il va livrer bataille contre Otungu-Mba, nous entendons le héros ronfler: "Rrr... zig... un! hn! zig!" Enfin, à l'aurore le héros entend les bêtes (chèvres, chats, hiboux, coqs et moineaux) se disputer et donner des conseils et des ordres à leurs épouses comme le feraient des humains.[103]

L'on voit que des onomatopées et des comparaisons semblables ont été employées pour décrire les circonstances entourant les mésaventures survenues à Otungu-Mba. Le déclameur rapporte qu'au moment de l'arrivée du héros dans la cour de son adversaire, il voit sa victime préparer une petite tape et l'appliquer à sa femme: "kriii! pan!" Et quand le héros venant à se saisir du jeune chef de groupement le renverse, nous

l'entendons tomber: "kpùùù!", et puis nous entendons qu'il reçoit des coups de bâton: "Nyong ... nyong ... nyong ... nyong ... nyong ... nyong!" Enfin, la victime éclate en sanglots: "Eéé!" et se met à courir vers la forêt: "Ngama ngama ngama ngama ngama ngama" "Kab kab kab kab kab kab", et le bâton du héros de poursuivre Otungu-Mba: "Kùgùm kùm! ... kùgùm kùm kùgùm kùm!" Finalement,

> Otungu s'élança comme une branche cassée;
> Comme la course furibonde d'une jeune antilope;
> Comme l'oiseau qui s'en vole sans dire adieu à la branche:
> Gbrrrrrrrrrrr ...! Les arbres s'écorchaient! Gbrrrr rrrr ...![104]

Il va sans dire que certains effets que produiraient les onomatopées auprès d'un public comprenant la langue des Fang nous échappent. Cependant, nous pouvons interpréter les comparaisons des mouvements du héros et de sa victime avec ceux des animaux en considérant ce que Lucien Anya-Noa et Sylvain Atangana ont appelé "les coordonnées de la vision du monde du Beti", c'est-à-dire:

> le milieu agricole et pastoral du Beti, son intense communion avec l'univers, ses rapports avec les animaux, son mode de connaissance par l'émotion, son sens de la vie, la ligne de conduite qu'il préconise: l'effort, la prudence, souvent la ruse; certaines pratiques magiques ...[105]

Rire des effets d'émotion chez le héros emporté par la colère ou chez Otungu le fuyard n'est possible que quand on a réussi à équivaloir les comportements de ces hommes à ceux d'une antilope ou d'un oiseau levés par quelque villageois. Autrement dit on rit en réalisant que ces hommes sont emportés par la colère et par la peur jusqu'au point où ils agissent sans réfléchir, comme des bêtes. Mais quand le déclameur rapporte les ordres donnés par le moineau distribuant la tâche journalière à ses femmes, ou les injures que le hibou et le coq profèrent l'un contre l'autre, la cause du rire devient l'attribution de qualités purement

humaines aux oiseaux. Par ailleurs, on admire l'action du bâton poursuivant le fuyard à travers la forêt en l'associant aux pouvoirs magiques du héros. Bref, le comique de mots porte sur la connaissance de l'environnement physique de l'homme et des secrets de la nature parmi les membres du groupe ethnique fang.

C'est le comique de situations (marquant le début et la fin du récit) qui semble comporter plus d'importance en ce qui concerne les buts éducatifs essentiels atteints par le rire dans ce récit. De prime abord, la révolte d'Abo Mama constitue une surprise dans la mesure où ce jeune homme (orphelin de père n'ayant même pas un frère pour appuyer sa protestation), qui n'est invité à approuver les nominations faites par le chef suprême des Ekang qu'après tout le monde, se permet de les contredire. Pourtant, cette surprise quelque peu burlesque se transforme en une situation dégradante en fin de récit quand le jeune homme révolté maltraite l'un des chefs de groupement à peine nommés par le grand-père et le force ainsi à s'exiler dans la forêt. Les situations risibles au début et à la fin du récit constituent deux illustrations des opinions populaires parmi les fang en ce qui concerne la place d'un homme et d'un orphelin dans la société. D'après Ndong-Ndoutoume, l'homme (après ses quinze ans d'âge) est tenu responsable de la vie de la famille, de la tribu et de la race devant les hommes et devant Dieu. Cette tâche, il doit l'accomplir en toute conscience et en toute circonstance pour s'assurer l'immortalité en devenant un bon vieillard symbolisant la pureté et la sagesse. Pour ce faire, il doit "se distinguer par son énergie et sa bravoure, émerger du commun, servir d'exemple." Ndong-Ndoutoume d'ajouter:

> Le Fang ne se soumet jamais à une autorité absolue, mais il sait que sa liberté se limite au point où elle limite celle des autres.

> C'est pourquoi il n'y a chez les Fang ni monarchie ni anarchie. La vie du clan et des villages est parfaitement réglée, les hommes toujours prêts à faire face comme un seul homme à toutes les difficultés d'ordre individuel ou collectif.[106]

Par ailleurs, Susan Domowitz a montré que le folklore des groupes ethniques Beti, Bulu et Basaa du Cameroun recèle des textes dans lesquels l'orphelin apparaît comme un protagoniste qui, après avoir rencontré maintes difficultés et souffert de mille injustices sociales, réussit dans la vie grâce à son courage exceptionnel.[107] Une documentation abondante permet à Domowitz d'illustrer son point de vue en citant des contes, des proverbes et des mémoires écrits par des orphelins. Aussi trouve-t-elle que les événements décrits dans ces dernières oeuvres reflètent des situations réellement vécues par les orphelins.

En observant que les chants épiques des Fang ou le mvett "relatent généralement les guerres opposant des peuples mythiques," et que "les très longs récits détaillent ces combats fantastiques, où les ancêtres, les fantômes et tout un arsenal magique sont mis à contribution," [108] Pascal Boyer ne fait en réalité que confirmer la définition du thème principal du mvett donnée par Ndong-Ndoutoume. Pourtant, le récit de la révolte d'Abo Mama échappe partiellement à cette règle dans la mesure où l'intervention des forces surhumaines dans le cours des événements est limitée aux conversations à caractère humain attribuées à des bêtes et à l'action du bâton poursuivant l'adversaire du héros à travers la forêt. Dans le premier cas, le rire d'amusement pourrait être considéré comme une source d'information sur le système de classification des animaux chez les Fang, système basé sur l'établissement de comparaisons entre les comportements des animaux et ceux des hommes. Dans le deuxième cas, l'action du bâton porte la bravoure du héros orphelin au-delà de

l'ordinaire et prouve son émergence du commun. Mais le défi à l'autorité pourrait être un moyen de rappeler le devoir des hommes de garantir la justice sociale. Dans la mesure où le déclameur, se livrant à des digressions qui rappellent parfois des épisodes pénibles de l'initiation à l'art du mvett, a choisi de traiter de l'émergence d'un orphelin dans ce récit, on peut songer à une analogie avec les réalités sociales vécues éventuellement par les membres des sociétés africaines d'aujourd'hui, où l'administration à l'européenne ne se fait pas sans la pratique de la corruption et du favoritisme remplaçant le critère de vertu traditionnelle pour mériter les rangs sociaux. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Car, selon sa définition, le mvett (une oeuvre relevant de ce genre) ne se prête généralement pas à une analyse aussi réaliste.

Ce chapitre nous a donné l'occasion de nous renseigner sur l'existence d'une multitude de théories du rire et de l'embarras que constitue le choix d'une bonne théorie de base pour l'étude d'un corpus des traditions orales comme le nôtre. Toutefois l'apport des théories à caractère sociologique a été évident dans l'analyse de trois textes relevant de trois genres ethniques différents et ayant en commun le fait de traiter des abus du pouvoir politique. Dans les deux chapitres suivants, il s'agit d'appliquer ces mêmes théories pour expliquer le fonctionnement esthétique du rire dans quelques contes des Acoli de l'Ouganda et des Wolofs du Sénégal pour assurer trois formes d'éducation (intellectuelle, sociale et religieuse).

NOTES: CHAPITRE DEUXIEME

[1]Boris Sidis, The Psychology of Laughter (New York: D. Appleton and Co., 1913), p. 1.

[2]G. B. Milner, "Homo Riddens: Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter," Semiotica, vol. 5, no. 1 (1972), p. 1.

[3]D. H. Monro, Argument of Laughter (Victoria: Melbourne Univ. Press, 1951), p. 13.

[4]Camille Mélinand, "Pourquoi rit-on? Etude sur la cause psychologique du rire," Revue des deux mondes, t. 176 (janvier 1895), p. 612.

[5]Ibid., p. 613.

[6]Ibid., p. 614.

[7]Ibid., p. 615.

[8]A. Penjon, "Le rire et la liberté," Revue philosophique de la France et de l'étranger, no. 36 (juillet-décembre 1893), p. 118.

[9]Ibid., p. 119.

[10]Mélinand, op. cit., p. 616.

[11]Ibid., p. 616.

[12]Ibid., pp. 616-617.

[13]Ibid., p. 618.

[14]Ibid., p. 626.

[15]Ralph Piddington, The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation (London: Figurehead, 1933), p.9.

[16]Platon, Philèbe. In Oeuvres complètes, vol. II. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau (Paris: Gallimard, 1953), pp. 602-609.

[17]Ibid., p. 608.

[18]Aristote, La Poétique. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Collection Poétique (Paris: Seuil, 1980), p. 49.

[19]_____, L'Ethique à Nicomaque, t. I. Introduction, traduction et commentaire par René Antoine Gauthier et Jean Yves Jolif. Collection Traduction et Etudes, Institut Supérieur de philosophie de l'université Louvain (Paris: Béatrice-Nauwelaerts, 1958), pp. 116-119.

[20]Cicéron, De l'Orateur, liv. II. In Oeuvres complètes de Ciceron, t. I. Trad. M. Nisard. Collection des auteurs latins (Paris: Firmin-Didot et Cie, 1881), pp. 260-265.

[21]Ibid., p. 265.

[22]Quintilien, Institution oratoire, t. IV, liv. VI. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Collection des universités de France (Paris: "Les Belles Lettres", 1977), pp. 18-21.

[23]Georges Dumas, "Le rire et les larmes," In Traité de psychologie, t. I. Edité par G. Dumas. Préface de Th. Ribot (Paris: Félix Alcan, 1923), pp. 691-692.

[24]Henri Bergson, Le rire; essai sur la signification du comique. 7ème éd. (Paris: Félix Alcan, 1911), pp. 3-6.

[25]Ibid., p. 9.

[26]Ibid., pp. 15-20.

[27]Ibid., p. 25.

[28]Ibid., p. 30.

[29]Ibid., p. 70.

[30]Ibid., p. 137.

[31]James Sully, An Essay on Laughter: its Forms, its Causes, its Development and its Value (London: Longman, 1902), p. 8.

[32]Ibid., pp. 50-81.

[33]Ibid., pp. 82-116.

[34]E. Dupréel, "Le Problème sociologique du rire," Revue philosophique de la France et de l'étranger, vol. 106 (juillet-décembre 1928), p. 223.

[35]Sully, op. cit., p. 220.

[36]En pages 24 et 25 de la présente étude, nous avons repris les remarques de Chatelain concernant la médiocrité des informations sur l'Afrique obtenues auprès des voyageurs rentrant du continent noir.

[37]Dupréel, op. cit., p. 228.

[38]Ibid., p. 239.

[39]Ibid., p. 240.

[40]Ibid., pp. 252-253.

[41]Ibid., p. 259.

[42]Ibid., p. 260.

[43]Michael J. Bell, "Social Control/Social Order/Social Art," Substance, n. 22 (1979), pp. 49-50.

[44]Sigmund W. Koelle, African Native Literature, or Proverbs, Tales, Fables, and Historical Fragments in the Kanuri or Bornu Language to which are added a Translation of the above and a Kanuri-English Vocabulary, by S.W. Koelle, Church Missionary (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1968).

[45]Henri Junod, Les chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa (Lausanne: Georges Bridel, 1897), pp. 34-68, 79-83.

[46]François V. Equilbecq, Contes indigènes de l'Ouest-africain français (Paris: E. Leroux, 1913).

[47]Blaise Cendrars, Anthologie nègre (Paris: Sirène, 1921).

[48]Jahneiz Jahn, Geschichte der neoafrikanischen Literatur (Düsseldorf-Köln: Eugen Diederich Verlag, 1966); la traduction en anglais par Olivier Coburn et Ursula Lehrburger, A History of Neo-African Literature (London: Faber and Faber Ltd., 1968); dans le chapitre consacré à la littérature orale africaine, Jahn groupe les collections d'oeuvres disponibles selon les genres. Pour Jahn, l'anthologie de Cendrars est plus que mauvaise parce qu'elle mélange les traditions orales des divers peuples.

[49]Melville Herskovits et al., Dahomean Narrative: A cross-cultural Analysis (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1958).

[50]Jacqueline M. C. Thomas, Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières Ngbaka-Mabo. Langues et Littératures de l'Afrique noire, vi (Paris: Klincksieck, 1970).

[51]Sayyid H. Hurreiz, Ja'aliyyin Folktales (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977).

[52]Okot p'Bitek, The Horn of my Love (London: Heinemann Educational Books, 1974).

[53]Ruth Finnegan, Oral Literature in Africa. Oxford Library of African Literature (Oxford: At the Clarendon Press, 1970).

[54]Gregory M. Shreve et al., "Form and Genre in African Folklore Classification: A Semiotic Perspective," Research in African Literatures, vol. 11, no. 3 (Fall 1980), pp. 287-288.

[55]Cette proposition constitue également l'objet d'une étude par Dundes, "Texture, Text, and Context;" In Interpreting Folklore, ed. Alan Dundes (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980), pp. 20-32.

[56]Dan Ben-Amos, "Folklore in African Society," Research in African Literatures, no. 6 (1975), pp. 166-198, paru également dans Forms of Folklore in Africa, ed. Bernth Lindfors (Austin: Univ. of Texas Press, 1977), pp. 1-34.

[57]William R. Bascom, "The Relationship of Yoruba Folklore to Divining," Journal of American Folklore, vol. 56, no. 220 (April-June, 1943), p. 127.

[58]_____, "The Forms of Folklore: Prose Narratives," Journal of American Folklore, vol. 78, no. 307 (January-March, 1965), pp. 3-20.

[59]Ibid., p. 3.

[60]Ibid., p. 4.

[61]Ibid., p. 11.

[62]Ben-Amos, op. cit., p. 3 ou p. 168.

[63]Elolongue Epanya-Yondo, La Place de la littérature orale en Afrique (Paris: La Pensée universelle, 1976), pp. 15-16.

[64]Dan Ben-Amos, "Analytical Categories and Etnic Genres," Genre, vol. 2, no. 3 (September, 1969), pp. 284-285.

[65]Ibid., p. 285.

[66]A. Coupez et Th. Kamanzi, Littérature de cour au Rwanda. Oxford Library of African Literature (Oxford: At the Clarendon Press, 1970), pp. 77-87.

[67]Ibid., p. 77.

[68]Ibid., p. 81.

[69]Ralph Linton, The Cultural Background of Personality. The Century Psychology Series (New York: Appleton-Century-Croft, Inc., 1945), p. 45.

[70]Henri Bergson, op. cit., p. 7.

[71]A. Coupez et Th. Kamanzi, op. cit., p. 3.

[72]A. Penjon, op. cit. p. 119.

[73]A. Coupez et Th. Kamanzi, op. cit., p. 77.

[74]J. B. Webster, "In the long Shadow of Rwabugiri," Association

canadienne des études africaines, 13ème congrès annuel, Université Laval (Québec), 15 mai 1983. Le professeur Webster est un des rares spécialistes canadiens des traditions orales africaines, qu'il enseigne à Dalhousie University à Halifax, Nouvelle Ecosse.

[75]Nous verrons plus loin, dans le conte du Boli de Birago Diop, que l'irrévérence du fils du forgeron Noumouké envers le Boli (statuette ancestrale sacrée) risque de lui coûter la vie.

[76]Hugh Tracey, Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments (London: Oxford Univ. Press, 1948), pp. 1-2.

[77]Ibid., pp. 2-3.

[78]Ibid., pp. 2-3.

[79]Ibid., pp. 10, 14-15.

[80]Ibid., p. 8.

[81]Ibid., p. 10. Nous avons repris la transcription de la chanson et la traduction en anglais faites par Hugh Tracey lui-même.

[82]Ibid., p. 14.

[83]Ibid., p. 15.

[84]Nouveau Petit Larousse, éd. 1969.

[85]Hugh Tracey, "Behind the Lyrics," African Music, vol. 3, no. 2 (1963), p. 17.

[86]Ibid., p. 19.

[87]Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 3ème édition augmentée et refondue (Paris: Presses Universitaires de France, 1981), p. 581.

[88]Edouardo de Sousa, Portuguese Colonialism in Africa: The End of an Era: The Effects of Portuguese Colonialism on Education, Science, Culture and Information. With an introduction by Basil Davidson (Paris: The UNESCO Press, 1974), p. 32.

[89]Antonio de Figueirero, Portugal and its Empire: The Truth (London: Victor Collancz Ltd., 1961), pp. 111-112.

[90]James Duffy, Portugal in Africa. Penguin Books (London: Cox and Wyman Ltd., 1962), pp. 212-213.

[91]J. Wight-Duff, Roman Satire (Hamden: Archon Books, 1964), p. 6.

[92]Hugh Tracey, Chopi Musicians, p. 26.

[93]Gaspard Towo-Atangana, "Le Mvett, genre majeur de la littérature orale des populations Pahouines (Bulu, Béti, Fang-Ntumu)," Abbia: Revue culturelle camerounaise, nos. 9-10 (1965), p. 163.

[94]Lilyan Kesteloot, éd., L'Epopée traditionnelle. Littérature africaine, 11 (Paris: Fernad Nathan, 1971), p. 30. L'instrument de musique accompagnant l'épopée consiste en une sorte d'arc auquel sont fixées quelques moitiés de calebasses pour former les caisses de résonnance, ainsi que des cordes.

[95]Gaspard Towo-Atangana, op. cit., p. 164.

[96]Tsira Ndong-Ndoutoume, Le Mvett, vol. 1 (Paris: Présence Africaine, 1970), pp. 11-12.

[97]Lilyan Kesteloot, op. cit., p. 30.

[98]Ibid., pp. 32-39.

[99]Ibid., pp. 33-34. Il existe dans plusieurs langues africaines l'équivalent du mot blanc désignant les agents d'administration des collectivités africaines à tous les niveaux.

[100]Ibid., p. 39.

[101]Ibid., p. 39.

[102]Ibid., p. 34.

[103]Ibid., p. 36.

[104]Ibid., pp. 36-37.

[105]Ibid., p. 39.

[106]Lucien Anya-Noa et Sylvain Atangana, "La sagesse Béti dans le chant des oiseaux," Abbia, no. 8 (1965), p. 101.

[107]Tsira Ndong-Ndoutoume, op. cit., pp. 13-14.

[108]Susan Domowitz, "The Orphan in Cameroon Folklore and Fiction," Research in African Literatures, vol. 12, no. 3 (Fall 1981), pp. 351-358.

CHAPITRE TROISIEME

LE CONTE, LE RIRE ET L'EDUCATION CHEZ LE PEUPLE ACHOLI DE L'OUGANDA

Nous servant de la définition du mot éducation donnée par la Grande encyclopédie, nous avons retenu que la notion même d'éducation implique non seulement celle d'un idéal relatif au perfectionnement des jeunes membres d'une société donnée, mais également, en ce qui concerne la fonction éducative du rire en littérature orale africaine, celle du rappel à l'ordre des membres de ladite société.

Le présent chapitre est consacré à l'analyse de quelques contes des Acholi. Notre approche est inspirée par cette remarque d'Alan Dundes: "With respect to any given item of folklore, one may analyse its texture, its text, and its context."[1] Expliquant les termes clefs dans cette remarque, Dundes précise que, dans la plupart des genres folkloriques, le mot "texture" (la contexture ou la trame du discours) se rapporte aux aspects linguistiques, et à ce point l'analyse concerne spécifiquement les phonèmes, les morphèmes et d'autres particularités linguistiques d'un texte folklorique telles que la rime et l'allitération. Par contre, le mot "texte" désigne une seule version d'un conte (ou d'une oeuvre appartenant à un autre genre folklorique) dit ou chanté pendant une rencontre sociale déterminée. Enfin, la notion de contexte se rapporte aux circonstances dans lesquelles un texte folklorique est utilisé par les membres d'une société donnée. Le contexte social se distingue cependant de la fonction sociale en ce que cette dernière constitue une interprétation des objectifs visés par les membres d'une société à travers l'utilisation des textes d'un genre folklorique: l'habitude de citer des proverbes au cours des palabres africains comme l'équivalent d'un texte légal

dans les tribunaux modernes est un exemple de la fonction sociale d'un genre folklorique.[2]

D'après Dundes, l'analyse du texte peut être effectuée séparément de celle de sa contexture. En outre, il est difficile de traduire la trame d'un discours poétique d'une langue dans une autre. Cette opinion est d'autant plus pertinente que p'Bitek fait précéder la traduction anglaise de son célèbre poème Wer pa Lawino de cette note concernant l'altération de la contexture du texte original au cours du processus de traduction: "Translated from the Acholi by the author who has thus clipped a bit of the eagle's wings and rendered the sharp edges of the warrior's sword rusty and blunt, and has also murdered rhythm and rhyme."[3] Ainsi donc nous laissons de côté l'analyse de la contexture pour n'étudier que les textes des contes traduits par p'Bitek, et les contextes sociaux de leur production, ainsi que les fonctions sociales qu'ils remplissent parmi les Acholi. Ensuite nous comptons interpréter cinq contes choisis parmi les trente deux contes figurant dans la collection intitulée: Hare and Hornbill.[6]

Le temps destiné à la récitation des contes ainsi que le cérémonial entourant cette activité accusent une uniformité presque universelle. Plusieurs études sur ce sujet rapportent en effet que, généralement parlant, les activités relatives à la récitation des contes ont lieu le soir ou pendant la nuit. Il convient de citer ici deux observations faites par Georges Jean et Robert Hamil Nassau. Fondant ses arguments principalement sur les travaux de Pierre Jakez Hélias et Geneviève Calame-Griaule, Georges Jean fait remarquer ce qui suit:

> Dans la Bretagne rurale de l'auteur du Cheval d'orgueuil, on ne conte pas à n'importe quel moment. On conte rarement le jour;

> "les contes se débitaient à la nuit tombée". Dans certaines cultures, chez les Dogons, on ne conte que la nuit également et pour des raisons multiples. En particulier, parce que les Dogons établissent des relations entre les paroles "fécondes" des contes, et l'activité sexuelle essentiellement nocturnes ...
>
> Notons l'existence parfois d'interdits singuliers. Par exemple, en Nouvelle Guinée, conter à certaines époques et de jour entraînerait des menaces d'incendie, et en Grande Kabylie, la crainte pour le conteur de devenir chauve.[5]

Comme Georges Jean, Robert Hamil Nassau trouve que les peuples d'Afrique de l'ouest content pendant la nuit également. Voici comment il décrit le déroulement des événements se rapportant à la récitation des contes en Afrique de l'ouest:

> The occasions selected for the rendition are nights, after the day's works are done, especially if there be visitors to be entertained. The places chosen are the open village street, or, in forest camps where almost all the population of a village go for a week's work on their cutting of new plantations; or for hunting; or for fishing in ponds ... At night, all gather around the camp fire; and the Tales are told with, at intervals, accompaniment of drum; and parts of the plot are illustrated by an appropriate song, or by a short song, the platform being only the earth, and the scenery the forest shadows and the moon or stars.[6]

Les explications données par les auteurs des extraits précités au sujet du choix de la nuit comme le moment privilégié pour dire les contes nous paraissent cependant peu convaincantes. Car si l'établissement des relations entre les paroles "fécondes" des contes et l'activité sexuelle ayant lieu essentiellement pendant la nuit peut expliquer pourquoi les mythes de création (très populaires chez les Dogons) se débitent pendant la nuit, il ne peut pas en être ainsi des contes d'animaux et des fables dits par les petits enfants. Par ailleurs, il est vrai qu'au moment où Nassau écrivait son livre toute visite d'un missionnaire ou d'un administrateur colonial dans un village d'Afrique noire s'accompagnait d'une veillée pendant laquelle les Chrétiens ou les notables locaux qui devaient veiller à la sécurité de leur visiteur de marque

débitaient des contes autour d'un feu pour chasser le sommeil. Faut-il ajouter que de nos jours les visites des ethnographes dans les villages africains impliquent encore l'allumage d'un feu autour duquel l'on conte aux chercheurs les traditions orales qu'ils viennent recueillir. Mais le cérémonial entourant pareilles visites occasionnelles ne devrait pourtant pas être substitué aux contextes sociaux dans lesquels les présentations folkloriques se déroulent habituellement. Notons par ailleurs que, hormis ces explications peu convaincantes, ces auteurs ont certainement raison de considérer le soir et la nuit comme les moments les plus propices pour dire les contes. Nous pouvons compléter leurs explications avec celles données par P'Bitek.

D'après p'Bitek, les Acholi content généralement le soir autour d'un feu fait au beau milieu de la cour, dans une place appelée le oo. p'Bitek décrit les préparatifs précédant la récitation des contes en ces termes:

> The women and girls had returned home from the gardens much earlier in order to prepare the evening meal, and to do other domestic chores. On arrival the younger boys take turns to make the outdoor fire mac wang oo, while older men have their hot baths, Soon, all those not otherwise engaged, come and sit around the fire, waiting for supper. The stage is set for telling folk tales.
>
> The oo is an important part of the homestead. Situated in the middle of the swept compound, surrounded by huts and granaries, this is the meeting place for all the members of the family group ... The evening meal is the one feast of the day in which the entire family group takes part. The oo serves as the 'dining' hall, the 'lounge' and also as a kind of family theatre...[7]

Plus loin, p'Bitek ajoute que, des fois, les Acholi content le jour pendant la saison des récoltes: "During the simsim harvest, bundles of stems bearing the seeds are brought out, and simsim sods are cracked as tales are told. Today folk tales are also told during the day, when seed cotton is being prepared for sale at the ginneries."[8] Il n'existe pas de

conteurs professionnels parmi les Acholi, et tout membre du groupe social réuni autour du feu dans le oo est invité à dire quelque conte.[9] Les contes dits au début de la soirée sont simples et courts, et ils concernent surtout les jeunes membres du groupe familial. En outre, pour encourager les tout jeunes membres dudit groupe familial à prendre une part active dans les récitations des contes on leur fait croire que quiconque est incapable de dire un conte quand vient son tour verra sa mère devenir aveugle. Et p'Bitek d'expliquer les avantages de ces pratiques sociales pour l'apprentissage de la langue maternelle et l'initiation à l'art verbal:

> Here then was training, especially for the young men in the art of self-expression and public speaking: training which became very useful, at least for the boys, who when they got married took part in the village, the clan or the chiefs council.
>
> Moreover, no one was allowed to repeat a story already told that evening ...
>
> One consequence of this free-for-all policy was that the standard of the story telling varied with the teller; so that at times it was very poor, as when a shy little child mumbled a few sentences as his contribution.[10]

Dans une opinion semblable à celle de Dundes citée au début du présent chapitre, Dan Ben-Amos estime que toute tentative visant à découvrir les principes de communication folklorique doit tenir compte, entre autres facteurs, de l'analyse du mode d'expression et du contexte d'utilisation du genre folklorique étudié. Ben-Amos définit le mode d'expression comme l'ensemble des caractéristiques inhérentes à chaque genre servant à communiquer des idées dans des termes reconnus culturellement, tels que les formules d'ouverture et de clôture des contes , le style et le contenu particuliers à chaque genre étant différents du langage quotidien.[11] Les formules d'ouverture et de clôture constituent probablement le mode d'expression utilisé partout en Afrique. Avant de

considérer leur utilisation parmi les Acholi de l'Ouganda, il convient de mentionner quelques exemples de l'emploi de ces formules dans d'autres parties de l'Afrique. A ce sujet, notons ce que Feldmann écrit dans l'introduction à African Myths and Tales:

> The African's attitude to their tradition is more flexible and complex than we would suppose. "We do not really mean, that what we are going to say is true" is the traditional beginning of every Ashanti tale. The Sudanese regard their tales as lies in which not every thing is false —lies containing a grain of truth, a form of wisdom, common sense; and a moral. Storytelling sessions usually begin with the following formula:
> "I'm going to tell a story," the narrator begins.
> "Right!" the audience rejoins.
> "It's a lie."
> "Right!"
> "But not everything in it is false."
> "Right!"
> It ends with the formula: "I put the tale back where I found it."[12]

A son tour, Alta Jablow donne un témoignage semblable en parlant de l'emploi des mêmes formules chez les Ashanti et les Hausa de l'Afrique de l'ouest:

> Ashanti storytellers begin each tale with a conventionalized statement: "We don't really mean to say so." Hausa narrators seek to avoid giving personal offense by another traditional technique; at the end of each tale they say, Kungūrus kan kusu (off with the rat's head!"). Kungūrus is an onomatopoeic word which represents the sound of the rat's head falling on the ground. Aside from the fact that it has become so customary that it simply signifies the end of the story, it also indicates that nothing in the preceding story should be construed as pointing to any known individual.[13]

Les points de vue donnés par ces deux africanistes au sujet des formules d'ouverture et de clôture des contes chez les Ashanti du Ghana sont vraisemblables et concourants. Mais l'opinion de Goldmann au sujet de l'emploi des mêmes formules peut susciter quelque doute pour deux raisons essentielles. Premièrement, elle ne mentionne pas le pays et le groupe ethnique ou tribal du Soudan dont elle parle. Ensuite il y a

le fait qu'elle cite comme sa source d'information l'Anthologie nègre de Blaise Cendrars, livre populaire que les africanistes bien avisés disqualifient pourtant à cause de nombreuses confusions et des erreurs qu'y a semées l'esprit inventif de Blaise Cendrars.[14] Cependant, loin d'examiner la nature de ces confusions et erreurs, il nous faudrait considérer l'emploi des formules d'ouverture et de clôture des contes chez les conteurs Acholi.

P'Bitek rapporte que chez les Acholi tout individu peut se porter volontaire pour dire le premier conte du soir: 'Ododo-na-in yo', s'écrie le volontaire (c'est-à-dire écoutez mon conte). Et p'Bitek de continuer:

> This is the formula which is spoken at the beginning of each story, and the rest in a chorus reply, 'iyo!' 'yes!' and without announcing the title the teller begins ... As soon as the story teller has comme to the end of the story, he chooses the next person to perform, and this could be anybody present ... The teller of the last story says: Abolo i wi ngadi. I throw it (the burden) on so-and-so naming the person).[15]

D'après p'Bitek, les contes dits au début de la soirée sont généralement simples et courts parce qu'ils s'adressent aux jeunes membres du groupe social réuni autour du feu, et souvent ils sont dits par les enfants. Les thèmes des contes deviennent de plus en plus sérieux après le repas du soir et, vers 22 heures, quand les enfants sont endormis et que les jeunes sont partis, les adultes disent des contes traitant de problèmes beaucoup plus sérieux concernant leur société.

Dans les pages qui suivent, nous comptons analyser quelques contes Acholi visant l'éducation des membres d'un groupe familial à divers niveaux. Pour ce faire, nous comptons d'abord résumer chaque conte succinctement pour en obtenir une structure de base ressemblant à une reconstruction du récit par un auditeur se rappelant surtout des passages

amusants. Ensuite nous procédons à l'inventaire des figures de rhétorique et d'autres procédés (tels que l'ironie, le paradoxe, l'ambiguité, la caricature ou la description et la comparaison grotesques) provoquant le rire dans chaque passage. Enfin, dans une dernière étape, nous nous servons de quelques aspects des théories sur les causes du rire pour expliquer le fonctionnement esthétique de chaque passage, pour déterminer la cible visée par le rire, ainsi que le but éducatif atteint grâce à l'utilisation du rire.

Alan Dundes, dans ses Essays in Folkloristics, semble recommander l'analyse structurale comme départ nécessaire quand il écrit ce qui suit:

> It is precisely because general cultural patterns are explicit in folkloristic materials that makes structural analysis of folklore so important. If we are successful in describing a structural pattern present in an item or genre of folklore, we may have provided a useful aid to understanding the nature of the culture at large as well as the cognitive categories, ideological commitments, and concrete behavior of the people sharing that culture.[16]

Reconnaissant cependant les limites de l'analyse structurale, Dundes explique que ce dernier genre d'analyse ne doit pas être une fin à soi: c'est un moyen permettant de mieux comprendre l'homme et la société.[17] D'après lui, il a toujours été difficile de justifier pourquoi une interprétation folklorique donnée est préférable à d'autres types d'interprétation pour la simple raison que le choix d'une méthode par le folkloriste implique une part de subjectivité. Par contre, théoriquement parlant, l'analyse structurale offre une possibilité réelle pour atteindre une objectivité relative. Evidemment la notion d'unités constitutives fondamentales du conte ainsi que la sélection de ces dernières par le folkloriste ne sont pas exemptes de subjectivité. Mais l'on peut tester ces unités constitutives, par exemple, en se servant d'un corpus de

contes.[18]

Quant à la question de savoir si ces unités représentent la nature de la structure compositionnelle d'un texte folklorique étudié ou si elles ne constituent rien que des créations heuristiques et hypothétiques produites par l'esprit inventif des chercheurs (Bremond, Greimas, Propp, Lévi-Strauss, etc.), Dundes trouve que la question cruciale est de savoir si le folkloriste découvre ou décrit la structure existante d'un genre littéraire, ou encore s'il invente ou crée-t-il un agencement de structure? La réponse de Dundes à sa propre question est la suivante:

> Most practitioners of structural analysis assume that they are discovering, not inventing, the patterns that they discuss. Lévi-Strauss, in referring to the code he is studying in mythology, makes an unequivocal statement: "This code ... has neither been invented nor brought from without. It is inherent in mythology itself, where we simply discover its presence." I too would agree with such a God's truth position, that the materials of folklore really are highly structured, but I would also suggest that the various structural schemes proposed by analysts are only "man-made" approximations of God's truth.[19]

Comme on peut le lire plus bas, il s'en suit (d'après Dundes) que toute théorie structuraliste peut être utile au folkloriste pourvu qu'elle permette de mieux décrire le texte folklorique faisant l'objet d'une analyse:

> Ideally, each succeeding generation of structural folklorists will substitute a more accurate and refined version of structural analysis for any given genre, with each new analysis coming ever closer to describing the underlying structural pattern. On the other hand, if one assumes that there is such an underlying pattern, one must in theory admit the possibility of discerning that pattern at any point in time and consequently that any one particular analysis could be accurate enough so as not to require further refinement.[20]

Par ailleurs, Dundes écrit (dans l'introduction à la seconde édition anglaise de la Morphologie du conte de Propp) que l'on peut distinguer au moins deux types d'analyse structurale du folklore: l'analyse structurale syntagmatique, dont la morphologie du conte de Propp

constitue un exemple typique, et l'analyse structurale paragmatique dont Lévi-Strauss est l'un des théoriciens les plus en vue. Dans le premier type d'analyse structurale, la structure ou l'organisation formelle d'un texte folklorique est décrite selon l'ordre chronologique de la chaîne linéaire des éléments dudit texte, tels qu'ils sont rapportés par l'informateur. Le deuxième type d'analyse structurale cherche à décrire la structure de base d'un texte folklorique. Fondé sur un principe d'opposition binaire, ce modèle diffère du premier en ce qu'on y prélève les éléments constitutifs d'une succession d'événements pour les grouper dans un ou plusieurs schémas analytiques.[21] Voulant résumer chaque conte succinctement avant de procéder à son interprétation, nous nous servons du premier modèle d'analyse structurale pour étudier les contes des Acholi de l'Ouganda, traduits en anglais par Okot p'Bitek.

La méthode de Propp se prête certainement mieux au résumé d'un grand nombre de contes des Acholi, surtout en ce qui concerne les fonctions des personnages, les motivations de ceux-ci, ainsi que la signification des attributs de chaque personnage. En effet, Propp stipule dans sa Morphologie du conte que "le conte prête souvent les mêmes actions à des personnages différents. C'est ce qui nous permet d'étudier les contes à partir des fonctions des personnages."[22] Après avoir défini la fonction comme "l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue,"[23] Propp ajoute que "les fonctions des personnages sont les parties constitutives fondamentales du conte."[24] Il précise ensuite que "les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale" et que toutes les fonctions "se rangent en récit unique et continu."[25] Enfin, par motivation, Propp entend "les mobiles aussi bien que les buts des personnages,

qui les amènent à accomplir telle ou telle action."[26]

Dans la situation initiale du conte intitulé Guinea Fowl, Leopard and Hyena,[27] il est rapporté que le léopard et l'hyène avaient un pelage de même couleur. Mais un jour le léopard rencontre la pintade et il admire tellement la couleur de son plumage qu'il prie l'oiseau de le tatouer afin de donner à son pelage une couleur semblable. La pintade accepte l'offre; mais, pour ses honoraires, elle exige un festin auquel toute sa famille doit prendre part, festin consistant en une grande quantité d'asticots obtenus en faisant enterrer une antilope par le carnivore. Le léopard satisfait la demande de la pintade qui le tatoue si bien qu'il obtient un pelage blanc tacheté de noir. Le léopard se lève et s'en va fièrement dans la savanne où il rencontre l'hyène à laquelle il raconte l'histoire de son nouveau pelage. Et l'envieuse hyène de courir chez la pintade pour obtenir un pelage semblable à celui du léopard. La pintade accepte de la tatouer, mais l'hyène doit d'abord offrir un festin à la famille de la pintade, comme le léopard. Malheureusement l'hyène mange toute la chair de l'antilope et n'en enterre que les os. Par conséquent la pintade et sa famille obtiennent très peu d'asticots pour leur festin. Très deçue, la pintade exprime sa colère en tatouant médiocrement l'hyène qui obtient alors un pelage roux et mal tacheté. C'est pourquoi tout le monde se met à rire de l'hyène. Et le conte se termine avec cette leçon: "That is why Hyena walks so shyly through the plains because he knows that his skin is very ugly."

En suivant l'explication des causes du rire par les philosophes intellectualistes, nous nous rendons compte que l'attente déçue constitue la cause du rire dans ce conte. En d'autres termes, nous rions après

avoir constaté le contraste ou le désaccord entre l'espoir de l'hyène d'obtenir un joli pelage après s'être fait tatouer et le fait qu'elle obtient un pelage roux et laid.

Malgré que nous n'avons pas l'intention de commenter la théorie de Propp et n'entendons pas non plus l'appliquer à la lettre dans la présente étude des contes des Acholi, nous pouvons pourtant nous en inspirer pour faire quelques observations sur les fonctions des personnages et sur leurs motivations respectives. Les personnages principaux de notre conte sont évidemment le léopard et l'hyène, et leur motivation commune est le désir d'obtenir un beau pelage. Un troisième personnage non moins important du conte est la pintade, qui aide les aspirants à obtenir l'objet de leur désir en les tatouant. En suivant la répartition des fonctions entre les personnages faites par Propp (mais ne convenant qu'aux contes merveilleux), du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue, l'action de la pintade se classerait dans "la sphère d'action du DONATEUR (ou pourvoyeur)."[28]

La différence entre les fonctions du léopard et celles de l'hyène réside dans deux faits essentiels. Premièrement, le désir d'obtenir un beau pelage naît chez le léopard pendant sa rencontre avec la pintade. Ensuite il y a le fait que le léopard satisfait la demande de la pintade de lui procurer des asticots en abondance avant d'être tatoué. Par contre, c'est la jalousie et l'envie provoquées par la beauté du léopard qui poussent l'hyène à aller chez la pintade pour se faire tatouer. Aussi échoue-t-elle à l'épreuve imposée par le pourvoyeur (procurer des asticots en enterrant une antilope), et elle en est punie en obtenant un pelage laid la forçant à se cacher et à ne faire entendre son hurlement que pendant la nuit.

L'emploi de la comparaison a beaucoup contribué à la perception du contraste provoquant le rire dans ce conte. Sur un premier plan, cette comparaison s'effectue au niveau de l'apparence physique des personnages principaux, le léopard et l'hyène. En effet, l'attention de l'auditeur (ou du lecteur) est attirée d'abord sur la ressemblance des pelages des deux animaux en question. Ensuite une différence est établie entre leurs régimes alimentaires: le léopard et l'hyène se nourrissent des antilopes et d'autres bêtes qu'ils chassent dans la savanne; la pintade se nourrit des asticots et des insectes qu'elle a l'habitude de chercher en fouillant la terre. Enfin, la dernière forme de comparaison consiste dans ce que Jean-Pierre Cèbe appelle les "caricatures du caractère et de la conduite."[29] La réussite de cette dernière forme de comparaison réside dans l'opposition entre les comportements du léopard et de l'hyène face à la demande de la pintade, comportements dont les résultats constituent une récompense pour le léopard et une punition pour l'hyène. Car la pintade chante en ces termes pendant qu'elle tatoue le léopard:

He who treats me well
I also treat him well;
He who treats me badly
I also treat him badly;
He who pleases me most
I also please him most.[30]

Par contre, quand elle tatoue l'hyène, la pintade exprime son mécontentement en chantant comme suit:

He who treats me well
I also treat him well;
He who treats me badly
I also treat him badly;
He who pleases me most
I also please him most;
He who makes me ashamed
I also make him ashamed.[31]

Comme on le voit, ce conte recèle donc au moins deux niveaux

d'enseignement. Il s'agit d'abord de l'éducation intellectuelle et ensuite de l'éducation morale. Il est en outre bien entendu que certaines considérations d'ordre sociologique et culturel sont nécessaires pour comprendre la place du rire comme moyen éducatif dans ce conte. Deux aspects de ces considérations, les interactions entre les membres de la société se servant de ce conte ainsi que leur culture matérielle notamment, retiennent notre attention plus particulièrement. L'expression culture matérielle est employée ici selon le sens que lui prête Ralph Linton qui la définit en ces termes: "The objects habitually made and used by the members of any society have always been known collectively as 'material culture' and regarded as an integral part of the culture configuration."[32] En appliquant cette définition aux aventures de l'hyène et du léopard dans notre conte, on perçoit la présence des activités humaines et des pratiques culturelles telles que la chasse et le tatouage. Tandis que les détails relatifs à la chasse aux antilopes servent à renseigner l'enfant acholi sur les régimes alimentaires respectifs des carnassiers et des gallinacés, dans une société ou le tatouage constitue une pratique culturelle courante visant la beauté, l'effet contraire obtenu par l'hyène sert à prodiguer des enseignements moraux aux enfants.

Le léopard et l'hyène jouent donc des rôles symboliques très importants en ce qui concerne une bonne compréhension de l'enseignement moral dans ce conte. A ce sujet, p'Bitek explique ainsi la portée du symbolisme associé aux rôles joués l'hyène dans les contes des Acholi:

> Hyena in real life distinguishes itself from the other carnivorous animals of its size, lion, leopard, by its ugliness and cowardice ...
>
> In folk tales Hyena is always despised, and plays the part of the glutton, thief and cowardly fool who is always hungry, unfaithful and never successful.[33]

Le conte suivant, Chameleon and Elephant,[34] est un autre récit allégorique destiné à l'éducation des enfants. Il est rapporté dans la situation initiale de ce conte que la flore, la faune et l'humanité sont menacées de disparition par une sécheresse dont l'effet le plus sévère consiste dans l'assèchement des rivières et le ravage de la flore par les feux de brousse. Un jour une vieille femme (qui est la mère de la plus belle jeune fille du pays) décide de donner sa fille en mariage à quiconque arrive à lui offrir une calebasse d'eau potable et à sauver l'humanité de la disparition imminente en faisant couler l'eau de la rivière à nouveau. Tous les animaux (le lion, l'éléphant, le rhinocéros, l'hippopotame, le rat, le lézard, l'écureuil, l'antilope, le python, le mouton, le phacochère, le fourmilier, la girafe, le kobus et d'autres grands animaux de la savanne) dansent. Mais ils ne réussissent pas à faire jaillir l'eau du lit de la rivière où se tient la danse. Découragés par les échecs répétés des grands animaux de la savanne, le singe juge bon de s'en aller juste au moment où l'antilope descend dans l'arène. La svelte antilope danse également sans succès. C'est alors que le caméléon chuchote qu'il veut danser lui-aussi. Malgré le rire moqueur du lézard qui a été le premier à entendre le chuchotement, le chétif caméléon rejoint l'arène et danse si vigoureusement que l'on voit de la boue apparaitre dans le lit poussieureux de la rivière asséchée. Mais l'éléphant se hâte de remplacer le caméléon qu'il tient au bout de sa robuste trompe avant de l'envoyer se perdre dans la poussière, loin de l'arène. Toutefois la seconde danse de l'éléphant produit une nuée de poussière telle que la vieille femme le chasse de l'arène pour que le caméléon fasse jaillir l'eau et sauve le monde du désastre. Tous les autres animaux se mettent alors à chercher le caméléon, qu'il trouvent enterré dans les

cendres et souffrant d'une fracture à la jambe. Malgré la douleur causée par la fracture, le caméléon danse si bien que l'eau se met à couler abondamment dans le lit de la rivière. Il apporte alors une calebasse d'eau claire et pétillante à la vieille femme qui la partage avec sa fille avant de faire boire tous les animaux. Ensuite la vieille femme donne sa fille au caméléon en disant: "You have saved us from dying. Take her to be your wife."[35]

En suivant les explications de Propp sur les parties constitutives d'un conte, l'on peut considérer ce point dans le récit comme étant la fin de la première séquence du conte. Propp écrit en effet ce qui suit dans le chapitre de sa Morphologie du conte concernant "le conte comme totalité":

> On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (A) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (W) ou d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être la récompense (F), la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière générale, la réparation du méfait (K), le secours et le salut pendant la poursuite (Rs), etc. Nous appelons ce développement une séquence. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences ...[36]

Tandis que la récompense décernée au caméléon pour avoir procuré l'eau au monde marque la fin de la première séquence du conte, "le manque" subit par l'éléphant fait de ce dernier le personnage majeur de la deuxième séquence. C'est ainsi que l'éléphant vient visiter la jeune femme travaillant avec son mari (le caméléon) dans leur ferme. La jeune femme cache le caméléon dans une calebasse; mais l'éléphant le tue en écrasant ladite calebasse. Puis il s'empare de la jeune femme.

Dans la troisième et dernière séquence la fonction est celle de la réparation d'un méfait: le fils du caméléon venge son père. Il est

rapporté ici que la jeune femme donne naissance à un fils. Quand celui-ci est grand sa mère lui apprend qu'il n'est pas le fils de l'éléphant et lui conte l'histoire de la mort de son père, le caméléon. Le fils décide de venger son père. Il invite tous les animaux à venir danser en pleine brousse et demande au fourmilier de creuser des tunnels pour permettre aux animaux de se sauver d'un feu de brousse que l'épervier est invité à causer pendant la danse. A l'approche du feu de brousse tous les animaux se sauvent fuyant vers les tunnels. Comme le fourmilier a suivi l'ordre du fils du caméléon de creuser des tunnels trop étroits pour les éléphants, ceux-ci tentent vainement de se sauver et sont brûlés vifs. Après l'incendie, le jeune homme et sa mère trouvent le caméléon entre les orteils de l'éléphants. Leur joie est grande de le trouver vivant. Ils le libèrent et la famille regagne le village dans l'allégresse.

Nous venons de voir qu'en ce qui concerne ses parties constitutives le conte de l'éléphant et du caméléon comprend trois séquences. Mais il y a deux genres de rires que provoquent les comportements des animaux: le rire du plaisir et le rire du comique. Notons les définitions des deux espèces de rire que donnent Georges Dumas:

> On peut rire en effet sans éprouver le sentiment du comique et tout simplement parce qu'on éprouve une excitation agréable; on rit par exemple au cours d'une joie; et, dans ce cas, le rire a la même signification que les cris, les paroles et tous les mouvements par lesquels le système nerveux se décharge; on rit, d'autres fois, sous l'influence de l'excitation qui se produit dans le cerveau quand on perçoit un de ces rapports imprévus qui sont à l'origine du sentiment du comique, et, dans ce cas, le rire prend une signification très distincte de la signification précédente. Il y a donc au moins deux espèces de rires ou plutôt un genre et une espèce que, faute de terminologie plus précise, on peut appeler le rire du plaisir et le rire du comique;[37]

Comme il apparaît dans la citation qui précède, le rire du plaisir dans le conte de l'éléphant et du caméléon se rapporte essentiellement

à la description des comportements individuels des animaux réunis à la rivière ainsi qu'à leurs opinions sur la meilleure façon de faire couler l'eau de cette rivière à nouveau: le lion vient en rugissant, et l'éléphant en tenant ses défenses blanches dans l'air; le python reste lové en un tas pareil à une termitière; ballottant sa petite queue, le phacochère suggère que l'on se serve des dents pour creuser un puits afin d'obtenir l'eau; et l'éléphant de consentir en trompetant pendant que le sanglier approuve cette décision en grommellant tout haut. Mais le bélier proteste, établissant qu'il existe de nombreux animaux pouvant se servir de leurs cornes mieux que leurs dents pour creuser. A ce point, le rhinocéros, qui se tenait là comme une termitière, intervient pour appuyer l'argument du bélier; et il est suivi par le buffle, l'antilope, le kobus et d'autres animaux cornus. Le rat, l'écureuil et le fourmilier proposent cependant que l'on se servent plutôt des membres antérieurs. Et pourtant, le python n'est pas d'accord parce qu'il n'a même pas un seul membre pour creuser. Enfin, dit le conteur, "After a long discussion it was agreed that the hind legs be used."[38] Et un peu plus tard, pendant que les grands animaux se succèdent dans l'arène et dansent sans succès, le singe se décourage et descend de l'arbre pour s'en aller à la maison. Encore plus loin, à la fin du conte, l'épervier aide le fils du caméléon à allumer le feu de brousse devant tuer les éléphants quand le fourmilier a finit de creuser les tunnels pouvant permettre aux animaux de se sauver de l'incendie, excepté les éléphants pour lesquels les tunnels sont trop étroits.

Il va sans dire que la cause du rire dans ces descriptions réside principalement dans les allusions faites à certaines caractéristiques physiques, aux moeurs et aux cris respectifs des animaux. Aussi est-il

aisé de conclure qu'en prêtant le langage et le comportement humains aux animaux, tout en faisant apparaître leurs particularités physiques ainsi que leurs moeurs, le conteur vise non seulement à amuser les enfants mais surtout à leur procurer des connaissances élémentaires sur la faune et sur l'environnement en général. Ainsi, il part de l'importance de l'eau pour la survie des plantes, des animaux et des êtres humains avant de présenter les animaux appartenant à différentes familles. A ce point, il s'agit du rire du plaisir. Quant au rire du comique, il concerne spécialement les comportements de l'éléphant et du caméléon pendant la danse et la surprise qui en résulte. En effet, l'éléphant est le premier animal à se porter candidat pour danser afin de faire jaillir l'eau de la rivière asséchée. Aussi, comptant trop sur sa force physique, danse-t-il en chantant comme suit:

> Heavy one, heavy one,
> Let me see if there is any water here,
> Heavy one, strong one,
> Let me see if there is any water here;[39]

Mais cette assurance se transforme en une déception. Car l'éléphant finit par se fatiguer et quitte l'arène pour se reposer, comme le conteur le décrit dans ces phrases: "Elephant danced and danced and clouds of dust rose up to the sky, but there was no water. When he got tired he retired to the shore and lay down to rest."[40] Par contre le caméléon est le tout dernier animal à se présenter pour danser au moment où tous les grands animaux se sont découragés et n'osent plus se présenter dans l'arène. Il se plaint d'ailleurs dans la chanson accompagnant sa danse du mépris dont il est victime en disant:

> Laughter, laughter, everybody is laughing at me,
> Look at Red-headed Lizard laughing at me,
> But this is how I was born;
> Laughter, laughter, everybody is laughing at me.[41]

L'on voit pourtant la nuée de poussière produite par l'éléphant se dissiper et la boue apparaître progressivement dans le lit de la rivière. Mais quand l'éléphant regagne l'arène une seconde fois et envoie le caméléon se perdre dans les cendres, l'eau boueuse apparaissant progressivement dans le lit de la rivière pendant la danse du caméléon disparaît et une nquvelle nuée de poussière monte au ciel à tel point que la vieille décide de renvoyer l'éléphant de l'arène, permettant ainsi au caméléon de faire couler l'eau de la rivière à nouveau et de prendre la très jolie fille de cette dernière vieille femme en mariage en guise de récompense. Il va donc sans dire que l'échec du puissant éléphant et le succès du chétif caméléon constituent une surprise risible. Mais il reste difficile d'expliquer culturellement le contraste causant le rire dans ce cas.

L'on arrive cependant à mieux saisir l'enseignement prodigué dans ce conte en associant les circonstances risibles évoquées ci-haut à celles de la dernière séquence. En effet, pendant que les autres animaux se sauvent du feu de brousse en entrant dans les tunnels creusés par le fourmilier, le fils du caméléon fait croire aux éléphants que les flammes du feu de brousse que l'on voit approcher sont des jeunes filles ayant paré leur tête avec l'ocre rouge pour danser avec les éléphants. Par conséquent les éléphants ignorent l'incendie et sont brûlés vifs.

S'agissant du point de vue éducatif, le rire du comique dans le conte de l'éléphant et du caméléon constitue une allégorie dans la mesure où il met en scène deux personnages principaux (l'éléphant et le caméléon) dont les attributs et les gestes servent de signes chargés de signification morale. Comme l'explique Henri Morier, "Une allégorie présente donc toujours deux aspects, l'un qui est l'aspect immédiat et littéral du texte; l'autre qui en est la signification morale, psychologique ou

théologique."[42] En ce qui concerne l'aspect immédiat du texte, l'arrogance de l'éléphant et l'effort qu'il fait pour obtenir la main de la jolie fille de la vieille contre une calebasse d'eau sautent aux yeux; mais son échec reste surprenant. D'autre part, le courage du caméléon osant danser après les échecs continuels des grands animaux provoque un rire moqueur pendant que son succès demeure inexplicable de prime abord. Pourtant, sur le plan de la signification morale, le fait que le tout puissant éléphant se laisse chasser de l'arène pour la céder au chétif caméléon qui en sort victorieux et épouse la plus jolie fille du village en guise de récompense ne manque pas de nous faire penser aux droits des faibles à l'égalité devant les chances qu'offre la vie. Les membres des sociétés traditionnelles africaines, dans lesquelles les chefs, les héros et les hommes riches ont le privilège d'avoir plusieurs femmes, et où les moins nantis peuvent se voir refuser la chance d'avoir une femme parce que demander la main d'une jeune fille implique le payement d'une compensation à sa famille, n'ont aucune peine à comprendre que la victoire du caméléon rappelle les droits des faibles. En outre, la punition infligée aux éléphants (qui sont brûlés vifs) contredit le dicton selon lequel "la raison du plus fort est toujours la meilleure." Car la vieille et son petit fils ont su rendre justice au chétif caméléon à deux reprises, et, dans le dernier cas, le tout puissant éléphant est brûlé vif pour obtenir la libération du caméléon d'entre ses orteils. Comme on le voit, le rire du comique dans ce conte ne vise pas seulement à éduquer les enfants; il vise également l'éducation des adultes dans la mesure où le mariage (ici épouser la plus jolie fille du village), pratique réservée aux adultes, est à l'origine de la violence dont l'éléphant est le premier auteur et

la dernière victime.

Les deux derniers contes que nous étudions dans ce chapitre, Lagitin and the Ogres et Ten Girls who Went to Pick Ocuga,[43] diffèrent des deux premiers en ce que leurs messages se rapportent beaucoup plus à l'idéologie qu'à l'éducation morale des enfants. Autrement dit, ces contes traitent de l'opinion commune concernant la maturation et le statut social de l'homme et de la femme parmi les populations acholi du nord de l'Ouganda.

Dans la situation initiale de Lagitin and the Ogres, l'on apprend que chaque matin le père de Lagitin s'en va travailler dans le nouveau champ de millet, loin du village. La mère de Lagitin reste à la maison pour préparer le repas que le fils doit porter au père dans l'après-midi. Mais Lagitin prend le repas en cours de route et rentre à la maison. Nous référant à une étude de Tomachevski sur la thématique,[44] nous pouvons qualifier l'action de Lagitin comme un motif dynamique. Car elle provoque un changement de situation. En effet, rentrant le soir, le père de Lagitin réprimande sa femme pour ne lui avoir pas fait parvenir son repas dans l'après-midi. Lagitin ayant cependant pris l'habitude de forfaire à son devoir, son père décide de lui remontrer ses torts. Il lui dit de l'accompagner dans la forêt pour récolter le miel, et il l'abandonne au beau milieu de la forêt et regagne le village tout seul.

Le retour du père au village et l'abandon de Lagitin constituent un nouveau motif dynamique marquant le début d'une nouvelle séquence dans le cours du récit. En effet, ayant attendu son père pendant trop longtemps dans la forêt, Lagitin réalise son abandon et grimpe au sommet d'un arbre pour répérer le village. Aussi aperçoit-il la fumée monter au ciel, non loin du grand arbre. Il descend de l'arbre et veut regagner

le village. Mais à son arrivée dans le village inconnu il rencontre un ogre ayant dix yeux. l'ogre veut s'emparer d'un oiseau que Lagitin venait de tuer en venant; mais le juene homme ne lui en donne que les plumes que l'ogre brûle au moment où Lagitin grille l'oiseau et le mange. L'ogre ordonne à Lagitin de lui apporter une calebasse pour boire du lait aigre. Mais Lagitin apporte plutôt deux calebasses et n'en donne qu'une seule à l'ogre et garde l'autre pour lui-même. Aussi s'en sert-il pour boire le lait aigre comme l'ogre. Très fâché, l'ogre saisit Lagitin et veut le manger vivant. Mais Lagitin le renverse, saisit ses testicules et les presse de manière à faire pleurer l'ogre de douleur. Ensuite il prend une corde, la passe autour des testicules de l'ogre qu'il attache à un des pieux destinés à attacher les vaches. Et puis il s'en va dans la forêt. En rentrant du pâturage les autres ogres rient de leur confrère qu'ils voient attaché d'une manière bizarre. L'ogre vaincu confesse à celui qui a quinze yeux qu'un tout petit être exceptionnellement fort l'a battu avant de l'attacher de cette manière. L'ogre ayant quinze yeux détache la victime qu'il accuse de faiblesse. Il promet en outre de rester au bercail le lendemain pour détruire Lagitin. Le lendemain matin, Lagitin est de retour au village des ogres et livre bataille à l'ogre ayant quinze yeux et le vainc de la même manière que la veille. Rentrés au pâturage, les autres ogres détachent leur héros déchu et vont chercher refuge avec leur troupeau de vaches dans un nouveau site. Ayant trouvé un nouveau site, les ogres organisent une fête pour célébrer leur sauvetage et invitent toutes les bêtes de la brousse à y prendre part. Par ailleurs, à l'arrivée des invités, les ogres constatent qu'ils ont oublié une sonnaille dans le bercail abandonné et décident d'envoyer l'agile kobus pour la ramener. Le kobus ne tarde pas de revenir. Mais

quand le lièvre inspecte la sonnaille au retour du kobus, il annonce une mauvaise nouvelle: "The little thing you ran away from is in the bell!" Pris de panique, les ogres et leurs invités se sauvent, abandonnant le troupeau de vaches et les mets préparés pour la fête.

Cette victoire décisive de Lagitin annonce la séquence de clôture dans laquelle le conteur décrit le retour glorieux du héros au village natal en ces termes: "So all the Ogres and animals of the wilderness fled. Lagitin collected their cattle, their beer and meat and milk and returned to his father's home. His father told him: 'My son, you are now a man!"

Il y a lieu de considérer les trois séquences du conte séparement pour mieux analyser les actions risibles que comprend le récit. Ces séquences consistent notamment dans l'ouverture du conte ou situation initiale, la séquence intermédiaire décrivant la vie de Lagitin en pleine brousse et, enfin, la séquence de clôture ou le retour de Lagitin au village natal.

La deuxième séquence est probablement la seule qui recèle des actions vraiment risibles. Il s'agit spécialement de la description des deux batailles que Lagitin livre aux deux ogres aussi bien que la fuite des ogres désertant le nouvel asile. Le contraste est sans doute la cause principale du rire dans les scènes de bataille entre Lagitin et les ogres. Autrement dit, l'on rit en réalisant le désaccord entre les attentes des deux ogres vaincus et la victoire répétée de Lagitin. Pour illustrer combien ce contraste est manifeste dans le récit, nous citons la description de la scène de la première rencontre de Lagitin avec un ogre et la bataille suivant cette rencontre:

... When he arrived he found a ten-eyed Ogre outside the house.

'Ako-ako,' grunted the Ogre, 'where do you come from, little thing?'

'I come from there,' replied Lagitin pointing to the bush.

'What have you got there?' Ogre asked. 'Give it to me at once!' Lagitin gave him the bundle of feathers. The Ogre put it into the fire and it burnt up. Lagitin put the bird in the fire and roasted and ate it.

'Give me a gourd there, little thing,' said Ogre. Lagitin brought two gourds. 'Why have you brought two?' Ogre asked. Lagitin did not answer. 'Give them both here,' Ogre ordered. Lagitin gave only one. Ogre dipped the gourd in the pot ot sour milk, and he drank it. Lagitin also dipped the gourd in the pot and drank the milk.

Ogre fell on Lagitin meaning to seize him and eat him alive. Lagitin knocked Ogre to the ground and got hold of his testicules and squeezed them. Ogre sreamed with pain, and Lagitin let go his testicules ...

They went out and as they entered the kraal Lagitin brought down Ogre and tied up his testicules with the cow rope in such a way that he could not move, for each movement pulled the string and made the testicules most painful. Then Lagitin went back to the forest.

When the other Ogres came back from the pasture with the cattle they found the Ogre with ten eyes penned up in the kraal in a funny position. 'What are you doing there?' they asked as they laughed.

'O, there is a little thing here which is very stron,' he replied.[46]

La surprise provoquée par la présence inattendue de Lagitin parmi les ogres aussi bien que la panique qui en résulte constituent certainement la cause du rire dans la dernière scène de la séquence du conte concernant la vie de Lagitin en brousse. Aussi l'explication des causes du rire donnée par Penjon (associant le rire à la liberté) nous semble-t-elle applicable à cette scène, comme il apparaît dans l'extrait suivant emprunté à une étude de Penjon sur les causes du rire:

> Le caractère commun du comique ou du risible, dans les cas les plus différents, c'est en effet l'irruption soudaine d'une spontanéité, d'une fantaisie, d'une liberté dans la trame des événements et des pensées ... Cette brusque intervention, qui dérange le convenu, qui bouscule l'ordre et introduit un pur jeu là où le sérieux se croyait sûr de durer, voilà, si je ne me trompe, où trouver la source profonde du rire.[47]

Et Penjon d'ajouter:

> La liberté qui constitue le jeu et donne au rire l'occasion d'éclater, ne se produit évidemment pas sans causer quelque surprise, et, suivant la direction de ses effets, cette surprise, bien qu'elle n'apporte à personne un réel dommage, n'est pas toujours également agréable à tout le monde. Il y a alors, pour employer l'expression ordinaire, quelqu'un qui est attrapé.[48]

L'on peut s'imaginer que les ogres rentrant du pâturage ont dû être surpris de voir leur héros attaché à un pieu, et que sa posture bizarre devait leur donner l'impression d'une fantaisie. Pourtant la présence inattendue de Lagitin dans la sonnaille, annoncée soudainement par le lièvre, et la débandade des ogres qui s'en suit constituent un jeu dans lequel les ogres sont attrapés. Disons, enfin, que l'importance de ces événements pour l'interprétation du conte réside dans l'association de leur signification globale avec l'opinion commune des Acholi concernant la maturation et le statut social de l'homme dans leur société.

Le fait de grimper à un arbre pour répérer le village natal est un point de départ important dans le processus de maturation du jeune héros. Au demeurant, c'est pendant la rencontre avec les ogres qu'il fait preuve de sa maturité tant physique qu'intellectuelle. En effet, il désobéit aux vieux ogres à deux reprises, leur lance un défi et les défait. La désobéissance à ces animaux mythiques aussi bien que le fait de partager le lait aigre avec eux constituent les preuves convaincantes de la maturité de Lagitin, le héros. Car, chez les Acholi, tout comme chez d'autres peuplades nilotiques de l'Afrique de l'est, l'oeil symbolise à la fois l'intelligence et la sagesse, pendant que le lait caillé et aigre demeure la nourriture privilégiée des hommes mûrs. Notons que cette provocation des adultes donne lieu à des combats successifs se terminant avec la défaite des ogres rapportée dans le récit dans des termes allusifs (Lagitin attache les testicules des ogres vaincus à un pieu). Enfin, le succès du

camouflage de Lagitin dans une sonnaille fait de ce dernier un héros non seulement capable d'utiliser la force physique, mais possédant également une intelligence exceptionnelle et se servant parfois de la ruse pour accomplir ses exploits. Il devient dorénavant un héros classique, selon le sens prêté par Bowra dans l'extrait suivant:

> Though physical strength is an essential part of a hero's endowment, he is no animal or devoid of wits. On the contrary, since wits are another sign that he surpasses other men, there is nothing discreditable in their use to secure some glorious end.[49]

Pour Lagitin, cette fin glorieuse est la débandade des ogres et le retour au village natal avec le butin. En guise de conclusion, notons que la vache sert à payer la dot au père de la jeune fille qu'un homme voudrait épouser, et que le discours de bienvenue prononcé par le père de Lagitin ('My son, now you are a man') implique qu'il n'a pas seulement atteint la maturité, mais qu'il est même capable d'accéder au statut social supérieur que confère le mariage, comme le suggèrent les vers suivants, tirés d'un poème d'Okot p'Bitek: "But if you are unmarried / You are nothing."[50]

On apprend dans l'exposition de la situation initiale du conte intitulé Ten Girls who Went to Pick Ocuga qu'un jour dix jeunes filles quittent le village et s'en vont en brousse pour cueillir les fruits appelés ocuga. Ayant trouvé les fruits désirés, elles s'accordent pour cueillir les fruits mûrs les yeux fermés. Mais une seule jeune fille se conforme à cet accord. Aussi constate-t-elle en ouvrant les yeux qu'elle est la seule à avoir rempli son panier d'un mélange de fruits verts et mûrs.

Cette dernière action constitue un motif dynamique dans la mesure où elle introduit un changement dans le cours du récit. Car, restée

seule en brousse pour remplir son panier des fruits mûrs, la jeune fille sotte est victime de sa naïveté dans plusieurs situations dramatiques. Premièrement, une vieille femme ayant accepté de lui indiquer le chemin du village, à condition qu'elle l'aide à sarcler le champ, mange tous les fruits mûrs cueillis par la jeune fille sotte. Mais elle accepte cependant de lui donner une calebasse de lait en guise de réparation. Malheureusement, sur le chemin du village, la jeune fille tombe en traversant une rivière et perd ainsi la calebasse aussi bien que son contenu. Néanmoins, la rivière la dédommage de cette perte en lui donnant un poisson qu'elle place dans son panier et le porte sur la tête en marchant vers le village natal. Par malheur, un épervier s'empare du poisson. Toutefois l'épervier répare cette offense en donnant quelques plumes à la jeune fille. Un peu plus loin, elle rencontre un groupe d'hommes qui, pour danser, portent des fleurs sur la tête au lieu des plumes d'oiseau. Elle n'hésite même pas à leur prêter les plumes d'épervier. Mais les danseurs les ayant mal utilisées, les plumes se cassent. Cependant, les danseurs dédommagent la jeune fille sotte en lui donnant un taureau. Ensuite, tirant le taureau, la jeune fille arrive dans un village où l'on immole des chiens. Voyant cela, elle prête le taureau aux villageois pour le saigner afin d'en sacrifier le sang. Malheureusement, le taureau meurt pendant l'opération de saignement, et les villageois sont obligés de dédommager la fille sotte en lui donnant une canne en cuivre. Faisant du chemin, la jeune fille rencontre des bergers auxquels elle prête la canne pour frapper les boeufs. Un autre malheur survient: les bergers se servent de la canne si violemment qu'elle se brise. Cependant que la jeune fille se met à pleurer, les bergers la dédommagent en lui donnant un rasoir. Enfin, elle arrive dans le village des ogres se

coupant les cheveux avec des morceaux de pot cassé. Comme d'habitude, elle offre de leur apprendre l'utilisation d'un rasoir. Sur ce, une ogresse ayant dix yeux la prie de couper les cheveux à son enfant. La jeune fille sotte consent. Mais l'enfant s'agitant elle le blesse si grièvement qu'il meurt.

Enfin, la mort du jeune ogre constitue un dernier motif dynamique annoçant le début de la dernière séquence. Dans cette dernière séquence du récit, l'on apprend que la jeune fille sotte prend peur et, qu'abandonnant son panier vide dans la demeure des ogres, elle s'enfuit et tente de se réfugier successivement chez l'éléphant, le buffle, le kobus, le rhinocéros et chez d'autres grands animaux de la savanne. Mais ceux-ci l'expulsent de leurs demeures à cause des menaces de l'ogresse; seule la tortue a le zèle de la protéger. Nous çitons ci-après la scène concernant la hardiesse de la tortue:

> ... Buffalo, Bushbuck, Rhino, all the big animals of the wilderness could not help her, until she came to the home of the tortoise and she hid in the inner room.
> 'Tortoise, Tortoise,' shouted the ogre like thunder. 'Have you seen a bloody-handed female this way?'
> 'No,' said Tortoise, 'and I am resting, I do not want to be disturbed.'
> 'Listen, Tortoise, my eyes will soon redden,' the ogre threatened.
> 'Mine are already red,' replied the tortoise.
> The ogre took the tortoise and swallowed it at once. The tortoise took his hunting knife and cut up all her intestines and the ogre died. The tortoise came through her anus and the girl was very thankful.
> She asked the tortoise: 'What can I do to thank you?'[51]

Le narrateur clôt le récit avec une réponse de la tortue à la question précitée: "Bring me a basket of mushrooms, and stop being foolish."[52]

Dans le chapitre du Rire concernant le comique du caractère, Bergson considère que le comique est souvent relatif aux moeurs, aux idées et préjugés d'une société et qu'il s'adresse à l'intelligence pure parce que le rire est incompatible avec l'émotion.[53] Car, explique

Bergson, "la gravité du cas n'importe pas davantage: grave ou léger, il pourra toujours nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus."[54] La suggestion aussi bien que l'explication de Bergson nous permettent de jeter un regard double sur les mésaventures de la jeune fille sotte. En d'autres termes, ses mésaventures peuvent produire deux effets contraires, c'est-à-dire le sentiment de pitié ou le rire, selon que l'auditeur choisit de souligner l'émotion ou qu'il s'arrange pour l'exclure. Dans le premier cas, l'on a alors l'impression que la jeune fille est victime d'une générosité exceptionnelle. Par contre, on peut rire de sa bonté trop servile si l'on exclut l'émotion. En effet, la récapitulation des scènes dans lesquelles la jeune fille a perdu tous ses biens (jusqu'au panier vide, abandonné dans la maison des ogres) permet de constater tout de suite l'emprise du rire sur l'émotion. Par conséquent, l'on peut conclure que le narrateur s'est arrangé pour exclure l'émotion.

La caricature du caractère et de la conduite constitue encore le procédé dont le narrateur s'est servi principalement pour provoquer le rire dans le conte de la jeune fille sotte, rire visant à attribuer à ce personnage majeur du conte un défaut de caractère. L'étourderie, le caractère de celui qui ne réfléchit pas avant d'agir, voilà l'objet de la caricature du caractère ou de la conduite dont il s'agit dans notre conte. Le narrateur souligne d'ailleurs ce défaut en concluant le conte avec la phrase suivante, prêtée à la tortue: "Bring me a basket of mushrooms, and stop being foolish." Mais avant de reprocher au personnage principal du conte son étourderie, le narrateur a dû décrire en détail quelques scènes corroborant l'opinion de la tortue. En effet, dans l'exposition de la situation initiale du conte, l'attention de l'auditeur est attirée

sur le fait que la jeune fille accepte de cueillir les fruits mûrs les yeux fermés. Suivent alors des scènes dans lesquelles elle fait des prêts à des étrangers: elle prête les plumes d'épervier à des danseurs inconnus qui les détruisent; elle suggère à des villageois dont elle ignore l'identité de saigner son taureau pour en offrir le sang, et ces inconnus tuent l'animal; elle prête sa canne à des bergers rencontrés pour la première fois, et les bergers cassent la canne, etc. Cette fille ne tirant aucune leçon de ses erreurs, la tortue n'a donc pas tort de lui reprocher la stupidité.

Notre modeste analyse de contes des Acholi illustre assez clairement l'opinion de Bergson selon laquelle le comique est souvent relatif aux moeurs, aux idées et aux préjugés d'une société pendant que "tout personnage comique est un type." P'Bitek semble partager la même opinion dans une étude sur les contes et les mythes de deux groupes sociaux du nord de l'Ouganda, les Acholi et les Lango. Mais, comme on peut le lire dans l'extrait suivant, il a tendance à limiter les fonctions éducatives du rire dans les contes et les mythes de ces deux peuplades à l'éducation morale. P'Bitek écrit:

> The modes of behaviour we have called customs, like other social codes, are an apparatus for compelling or forbidding certain behaviour. By conforming to them the individual is identified with the group and this in turn strengthens the unity of the group. The sense of superiority or contempt felt towards those who do not conform, ridicule, laughter, satire and gossip are the sanctions.[55]

Il est bien entendu que les comportements des personnages, tels que le léopard, l'hyène, le caméléon, l'éléphant, Lagitin et la jeune fille sotte servent à inciter les jeunes membres de la société à se conformer aux règles de conduite que la société recommande à ses membres afin d'assurer la préservation des valeurs culturelles ancestrales. Mais

à côté de ce rôle, le rire sert également à attirer l'attention des jeunes membres de la société sur leur environnement tant physique que social. De là l'importance des personnages jouant des rôles secondaires, tels que la pintade dans le premier conte, les bêtes de la savanne dans les trois derniers contes, et les ogres, personnages mythiques, dans les deux derniers contes.

Cependant que les caractéristiques propres à certains animaux, aussi bien que les figures de rhétorique et les procédés poétiques employés par le narrateur facilitent l'interprétation des fonctions didactiques du rire sur les plans moral et intellectuel, l'interprétation des idées et des préjugés des membres d'une société dans les contes comiques exige une bonne connaissance de la vision du monde de ces derniers, c'est-à-dire de la place qu'occupe l'homme dans cette société. C'est ainsi, par exemple, que nous pouvons découvrir les significations du rire relatif au séjour en brousse et au retour au village de Lagitin et de la jeune fille sotte. En d'autres termes, le rire dans les derniers contes constitue une affabulation de l'opinion commune des Acoli concernant la maturation et le statut social de l'homme et de la femme.

P'Bitek n'ignore pas la vision du monde du groupe ethnique auquel il appartient. Comme il le montre dans l'extrait suivant d'une conférence prononcée à Syracuse University, à New York, Etats Unis, en 1970, il reconnait d'ailleurs que son oeuvre reflète l'influence des contes et des chansons populaires traditionnelles des Acoli:

> As a sixth former at Budo, near Kampala, I used to take part in the weekly seminar at the headmaster's house for the final preparation for the Cambridge School Certificate ... When the year ended we made a bonfire of the now useless notebooks and English books. Somehow, I managed to pass the literature paper; but, on leaving school, I never read another novel or book of poetry, and I never visited the theatre, until very much later on.

> Meanwhile, my interest in African literature, which had been sparked by my mother's songs and the stories that my father performed around the evening fire, remained unaffected by the painful literary experience of the school years. During the school holidays we took part in the 'get-stuck' dances, although it was strictly prohibited for school children; and during these dances I learnt many songs without any pains, but with great joy and pleasure. On returning to Gulu as a teacher, I came into contact with the leading poet-musicians of Acholiland ... We began to organise festivals of music, dance and poetry in which the village poets and musicians and dancers came together with highly placed public officers, schoolboys and schoolgirls and students to enjoy the cultural wealth of their area. Song of Lawino, which was first written in the Acholi language, was greatly inspired by these most stimulating experiences.[56]

Par ailleurs, p'Bitek a réussi à illustrer l'importance du rire comme moyen d'éducation en littérature orale africaine en s'en servant (dans l'ensemble de son oeuvre)[57] pour ridiculiser et corriger les soi-disant Ougandais et Africains modernes qui méprisent leurs cultures ancestrales. Dans le chapitre suivant, nous verrons en quoi l'oeuvre de Birago Diop ressemble à celle d'Okot p'Bitek.

NOTES: CHAPITRE TROISIEME

[1]Alan Dundes, Essays in Folkloristics. Kirpa Dai Series in Folklore and Anthropolgy, 34/1 (Kailash Puri Meerut: Folklore Institute, 1978), p. 25.

[2]Ibid., p. 27.

[3]Okot p'Bitek, Song of Lawino: A Lament by Okot p'Bitek (Nairobi: East African Publishing House, 1966).

[4]----------, Hare and Hornbill (London: Heinemann Educational Books, 1978).

[5]Georges Jean, Le Pouvoir des contes. Collection "E 3" enfance-éducation-enseignement (Paris: Casterman, 1981), pp. 185-186.

[6]Robert H. Nassau, Where Animals Talk (Boston, 1912; rpt. New York: Negro Univ. Press, 1970), pp. 4-5.

[7]Okot p'Bitek, "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango," pp. 385-386.

[8]Ibid., p. 386.

[9]Ibid., p. 389.

[10]Ibid., pp. 389-390.

[11]Dan Ben-Amos, "Introduction: Folklore in African Society," in Forms of Folklore. Ed. Bernth Lindfors (Austin & London: Univ. of Texas Press, 1977), p. 2.

[12]Susan Feldmann, éd., African Myths and Tales, p. 12.

[13]Alta Jablow, The Intimate Folklore of Africa, p. 31.

[14]Janheinz Jahn, Manuel de la littérature néo-africaine: du 16e siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique. Trad. Gaston Bailly (Paris: Resma, 1969), p. 80.

[15]Okot p'Bitek, "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango," pp. 386-387.

[16]Alan Dundes, op. cit., p. 189.

[17]Ibid., p. 194.

[18]Ibid., p. 182.

[19]Ibid., p. 183.

[20]Ibid., p. 183.

[21]Vladimir Propp, Morphology of the Folktale. Second Edition, revised and edited with a preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes (Austin & London: Univ. of Texas Press, 1968), p. xii.

[22]_____, Morphologie du conte. Suivi des Transformations des contes merveilleux et de E. Mélétinski, L'étude structurale et typologique du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvétan Todorov et Claude Khan. Collection Poétique (Paris: Seuil, 1965 & 1970), p. 29.

[23]Ibid., p. 29.

[24]Ibid., p. 31.

[25]Ibid., pp. 35-36.

[26]Ibid., p. 91.

[27]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, pp. 3-4.

[28]Vladimir Propp, Morphologie du conte, p. 96.

[29]Jean Pierre Cèbe, La caricature et la parodie dans le monde romain antique: des origines à Juvénal (Paris: De Boccard, 1966), p. 131.

[30]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, p. 3.

[31]Ibid., p. 4.

[32]Ralph Linton, The Cultural Background of Personality (Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1973), p. 34.

[33]Okot p'Bitek, "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango," pp. 400-401.

[34]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, pp. 5-9.

[35]Ibid., p. 8.

[36]Vladimir Propp, Morphologie du conte, pp. 112-113.

[37]Georges Dumas, op. cit., pp. 695-696.

[38]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, p. 6.

[39]Ibid., p. 6.

[40]Ibid., p. 6.

[41]Ibid., p. 7.

[42]Henri Morier, op. cit., p. 65.

[43]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, pp. 20-27.

[44]B. Thomachevski, "Thématique," in Théorie de la littérature: textes des formalistes russes. Tzvétan Todorov, éd. (Paris: Seuil 1965), p. 272.

[45]Okot p'Bitek, Hare and Hornbill, p. 22.

[46]Ibid., pp. 21-22.

[47]A. Penjon, op. cit., p. 118.

[48]Ibid., p. 50.

[49]C. M. Bowra, Heroic Poetry (London: MacMillan & Co. Ltd., 1961), p. 100.

[50]Okot p'Bitek, Song of Lawino, p. 105.

[51]_____, Hare and Hornbill, p. 27.

[52]Ibid., p. 27.

[53]Henri, Bergson, op. cit., pp. 141-142.

[54]Ibid., p. 149.

[55]Okot p'Bitek, "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango," p. 288.

[56]_____, "What is Literature?" in Africa's Cultural Revolution. Introduction by Ngugi wa Thiong'o (Nairobi: MacMillan Books for Africa, 1973), pp. 21-22.

[57]Il faut ajouter à la liste des livres du même auteur les Two Songs: Song of Prisoner. Song of Malaya (Nairobi: East African Publishing House, 1971).

CHAPITRE QUATRIEME

LE RIRE ET L'EDUCATION DANS LES CONTES D'AMADOU KOUMBA DE BIRAGO DIOP

D'après Roger Mercier, Birago Diop est le plus remarquable des écrivains africains qui tentèrent de donner des transcriptions des contes d'Afrique noire à l'exemple des conteurs et des griots traditionnels au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en même temps qu'émergeaient des poètes et des romanciers africains. Mercier insiste par ailleurs, à juste titre, sur le fait que les oeuvres de la littérature africaine issues de ces dernières transcriptions doivent être étudiées "non seulement comme témoignages de croyances et de moeurs, mais comme créations artistiques." Car "le passage de la transmission orale à l'écriture aboutit, dans un cas comme dans l'autre, à la fixation de la tradition et à la constitution d'oeuvres littéraires individuelles."[1] A titre d'argument concernant l'équilibre entre les apports de la tradition et le génie individuel de Birago Diop, et sans ignorer les poèmes de ce conteur sénégalais, l'on peut considérer les propos suivants tenus par Mercier:

> Quels que soient les mérites de l'écrivain sénégalais Birago Diop comme poète dans son recueil Leurres et Lueurs (1960), c'est avant tout comme conteur qu'il s'impose à l'attention, et ses trois volumes font de lui à l'heure actuelle le plus grand conteur de l'Afrique Noire d'expression française. A l'exemple de quelques-uns de ses devanciers dans les diverses littératures, il a réussi à garder à ses contes la saveur du récit populaire et à leur conférer dans certains cas de très hautes qualités littéraires. C'est donc une oeuvre qui s'encadre dans la littérature folklorique, mais qui est aussi une création personnelle.[2]

L'argument de Mercier demeure correct dans la mesure où Diop ne se contente pas seulement de traduire en français les contes de son groupe ethnique . En effet, il s'en sert davantage comme un modèle et comme une source d'inspiration de son oeuvre personnelle. C'est pourquoi il convient d'éclairer brièvement quelques sources de l'oeuvre de Diop avant

d'aborder le vif du sujet de notre chapitre, c'est-à-dire l'interprétation des fonctions éducatives du rire dans les Contes d'Amadou Koumba.

Il existe plusieurs travaux sur l'oeuvre de Birago Diop. En outre, les auteurs de ces travaux associent les sources d'inspiration du conteur sénégalais à différentes étapes de sa vie. Dans la plupart des cas cependant, trois étapes retiennent l'attention. Il s'agit d'abord de l'enfance de Birago Diop. Vient ensuite sa vie d'étudiant à l'école française, tant au Sénégal qu'en France. Enfin, ils portent l'attention sur la carrière de médecin vétérinaire en Afrique Occidentale Française ayant permi à Birago Diop d'explorer les moeurs paysannes dans plusieurs pays de cette région d'Afrique. Comme il apparaît dans les opinions des critiques cités ci-après, l'influence de ces sources sur l'oeuvre de Birago Diop est évidente.

Dans le premier chapitre de The Novelists' Inheritance in French Africa: Writers from Senegal to Cameroon, consacré à Birago Diop et Abdoulaye Sadji,[3] A. C. Brench croit qu'avant de reconnaître les mérites de Birago Diop en tant qu'écrivain il faudrait d'abord jeter un coup d'oeil rétrospectif sur son enfance. D'après lui, l'introduction de Birago Diop aux Nouveaux contes d'Amadou Koumba porte un témoignage irréfutable sur l'initiation littéraire de ce dernier pendant son enfance. "Diop writes of the evenings spent listening to his aunts and grandmothers as they told the stories he now recalls", écrit-il.[4] Par ailleurs, convaincu de l'influence marquante du griot Amadou Koumba N'Gom sur Birago Diop, Brench déclare qu'une des particularités de la technique narrative de cet écrivain sénégalais consiste à l'attribution de ses propres opinions au griot Amadou Koumba. Et Brench de commenter en ces termes: "Diop interposes Amadou Koumba between himself and his most

intimate memories."[5] Les références à d'autres sources d'inspiration de Birago Diop sont résumées dans l'extrait suivant:

> ... he read voraciously French and English writers and the works of Africanists. He was also involved, with Senghor, in the African cultural movement begun in Paris in the early thirties... His work as veterinary officer, requiring an objective approach to men and animals, tempers the passion which he might feel through his involvement in the movement for African freedom. It also gives him the sense of dispassionate commitment to the problems, needs and weaknesses of men and animals which is expressed in his stories.[6]

D'autre part, Monique et Simon Battestini donnent une opinion semblable à celle de Brench. En effet, ils écrivent dans un aperçu biographique de Birago Diop que les grand-mères et les tantes se chargèrent de l'éducation première de notre conteur et que ce fait explique la connaissance du comportement féminin que l'on peut apprécier tout au long des contes. Dans la longue liste d'écrivains et d'africanistes dont les travaux ont eu quelque influence sur Birago Diop, les auteurs de l'aperçu biographique citent Musset, Baudelaire, Fabre d'Olivet, Tristan Derème, Verlaine, Edouard Herriot, Villon, Maurice Delafosse, Vincent Monteil, George Hardy, Tennyson, P. J. Toulet, Jules Laforgue, Longfellow, Charles Maurras, Saint-Yves d'Aldeydre, Duhamel, Schürer, Vigny, Fargues, Valéry, Langston Hughes, Countee Cullen, Rabelais, La Fontaine ...[7] A cette liste d'auteurs occidentaux, Edris Makward ajoute Mallarmé, Daudet et Maupassant. Mais il conclut que nul n'a eu une influence aussi marquante sur Birago Diop que celle du griot Amadou Koumba N'Gom:

> ... The one who was to lead him to authenticity was not to be a brilliant professor of the Sorbonne or a French author of established reputation. It was Amadou Koumba N'Gom-Amadou, son of Koumba N'Gom, a humble griot or storyteller of Birago Diop's family ...[8]

Et Makward se justifie en ces termes:

> Very modestly, Birago Diop will claim no originality for his "contes." He wants to be considered only as the humble disciple

and translator of Amadou Koumba, the old Wolof griot and story-teller of his family.[9]

Faut-il noter que Makward n'a rien inventé. Il n'a fait que paraphraser des propos tenus par Birago Diop lui-même. Car l'auteur des Contes d'Amadou Koumba confesse, dans l'introduction à ce dernier livre, qu'il demeure l'humble et fidèle disciple du griot de sa famille. Nous citons ci-après trois paragraphes de ladite introduction:

> Lorsque je retournai au pays, n'ayant presque rien oublié de ce qu'enfant j'avais appris, j'eus le grand bonheur de rencontrer, sur mon long chemin, le vieux Amadou Koumba, le Griot de ma famille.
>
> Amadou Koumba m'a raconté, certains soirs —et parfois, de jour, je le confesse— les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance. Il m'en a appris d'autres qu'il émaillait de sentences et d'apophtegmes où s'enferme la sagesse des ancêtres...
>
> Dans la trame solide de ses contes et de ses sentences, me servant de ses lices sans bavures, j'ai voulu, tisserand malhabile, avec une navette hésitante, confectionner quelques bandes pour coudre un pagne sur lequel grand'mère, si elle revenait, aurrait retrouvé le coton qu'elle fila la première, et où Amadou Koumba reconnaîtra, beaucoup moins vif sans doute, les coloris des belles étoffes qu'il tissa pour moi naguère.[10]

Pour conclure la liste des travaux relatifs aux sources d'inspiration de Birago Diop, il nous faut mentionner les Contes d'Amadou Coumba et Birago Diop: l'homme et l'oeuvre, deux études combien précieuses que Mohamadou Kane a consacrées spécialement à l'oeuvre de Birago Diop.[11] Mais point n'est besoin de dresser une liste exhaustive des critiques de Birago Diop pour apprécier les apports si évidents du milieu et de l'éducation dans les Contes d'Amadou Koumba. Pour apprécier ces apports, il suffit d'analyser quelques contes, tirés au hasard parmi les cinquante trois contes écrits par Birago Diop. Dans le présent chapitre, nous analysons quatres contes de Birago Diop pour montrer combien le rire y a souvent affaire à quelques aspects particuliers d'éducation visant des personnages typiques dans les différents milieux fréquentés par Birago Diop.

Citant Okot p'Bitek, Georges Jean et d'autres folkloristes, nous avons avancé, dans le chapitre précédent, que le soir constitue le moment par excellence pendant lequel les contes sont débités, et qu'en outre les événements se rapportant à la récitation des contes se déroulent dans un contexte social bien déterminé. Cependant, le cas des Contes d'Amadou Koumba est un peu différent. Brench suggère en effet que les Contes d'Amadou Koumba sont nés du mal du pays dont l'étudiant Birago souffrait en France.[12] Cette suggestion demeure correcte parce que le conteur sénégalais confesse avoir conté pour dissiper la nostalgie:

> ... Je me suis abreuvé, enfant, aux sources, j'ai entendu beaucoup de paroles de sagesse, j'en ai retenu un peu.
>
> J'ai vu et entendu les derniers M'Bandakatts (clowns chanteurs et danseurs); j'ai entendu les Ritikatts sur leur violon monocorde, qui n'était qu'une calebasse tendue d'une peau de lézard, faire parler, rire et pleurer un crin de cheval. J'ai entendu les Lavankatts réciter d'une traite le coran tout entier, et, pour se délasser de leur exploit, mêler aux versets sacrés la satire au dépens des jeunes filles laides et des vieilles avaricieuses.
>
> Plus tard, sous d'autres cieux, quand le temps était sombre et le soleil malade, j'ai fermé souvent les yeux et, de mes lèvres, montaient des Kassaks que l'on chantait dans "la Case des Hommes"; j'ai écouté ma mère et surtout grand'mère qui disait encore les déboires de Bouki-l'Hyène, poltronne et vaniteuse, les malheurs de Khary Gaye, l'orpheline, les tours de Djabou N'Daw, l'enfant terrible, les triomphes de Samba Séytané, le diabolique, et les avantars d'Amary-le-Dévot.
>
> Ce retour fugitif dans le passé récent tempérait l'exil, adoucissant un instant la nostalgie tenace et ramenait les heures claires et chaudes que l'on n'apprend à apprécier qu'une fois que l'on en est loin.[13]

Pourtant, il existe un décalage entre cette motivation et la publication des Contes d'Amadou Koumba. D'après Monique et Simon Battestini,[14] la publication des contes de Birago survint à la fin des études du conteur à Toulouse. En 1933, après avoir obtenu le diplôme de docteur en médecine vétérinaire, Birago Diop quitte Toulouse et monte à Paris pour les exigences du stage. Il y rencontre Senghor qui l'entraîne vers la négritude et l'enrôle comme collaborateur de la revue L'Etudiant Noir. Mais

c'est pendant un second séjour à Paris (quand il est mobilisé pour la guerre, début 1942) que Birago Diop commence à écrire des contes. En 1947, Senghor confie un manuscrit desdits contes à un éditeur qui ne les trouve pas assez vivants, pas assez fournis en personnages. Damas reprend alors le manuscrit, fait paraître un conte (L'Os) dans le numero 1 de la revue Présence Africaine (dirigée par Alioune Diop) et, finalement, il fait paraître la totalité du manuscrit dans sa collection "Ecrivains d'Outre-Mer", chez Fasquelle. Alors vient le temps de la récompense: en 1949, les Contes d'Amadou Koumba obtiennent le Grand Prix littéraire de l'Afrique Occidentale Française. Ensuite, en 1958, paraissent les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, préfacés par Senghor. Enfin, en 1963, Birago Diop fait paraître son dernier recueil Contes et Lavanes pour lequel il obtient le Prix d'Afrique Noire en 1964.

S'agissant des techniques de composition utilisées par Birago Diop, M. et S. Battestini résument leurs opinions sur les particularités du style du conteur sénégalais dans un paragraphe si éloquent que nous le reprenons ci-après:

> Birago Diop tient à être fidèle à son vieux griot, et son récit en prose, tel qu'il l'aura (ou tel qu'il sera censé l'avoir) entendu, il le restituera dans sa forme directe. On ne peut donc parler de "composition", mais d'une manière de conter qui se réfère immédiatement à la forme orale. C'est une histoire faite pour être lue, comme pour être écoutée. Aussi Birago Diop parle ses contes au moment même où il les écrit, sans aucune retouche du style, afin de ne pas nuire au flot naturel de l'épisode. Parfois, entre deux faits, comme s'il s'agissait d'un aparté, il ajoute des intercalaires, ou des réflexions.[15]

En réalité, M. et S. Battestini se font l'écho des opinions données par quelques devanciers, tels que Brench, Kane, Mercier et Makward. D'après Brench, en présentant les Contes d'Amadou Koumba dans une forme écrite Birago recrée le mime, le changement de tonalité de la voix et

les silences avec lesquels le griot réussit à produire l'effet dramatique et à tenir ses auditeurs en suspens.[16] Kane, quant à lui, pense que Birago Diop imagine peu de contes et, souvent, préfère recourir au style du griot parce qu'il veut sauver une culture menacée par le modernisme en la présentant dans sa spécificité. Mais, comme il ne peut pas souligner par le geste (la mimique, la danse et la musique) ce qu'il vient de conter, il a besoin de quelques emprunts:

> Il ne lui reste plus qu'à broder à partir d'éléments fournis au départ et c'est par ce biais que des techniques romanesques modernes feront l'incursion dans le conte.
>
> Ce souci de fidélité à la tradition se lit dans le recours à une action linéaire, une action toujours située sur un seul et même plan lors même qu'elle ne serait pas continue. Les progrès du roman ont conduit à l'éclatement de l'action dans ce genre que légitiment l'autonomie des personnages et ce que Mauriac appelle la "symphonie humaine". Ainsi, à côté de l'action centrée sur le personnage principal existent des actions secondaires. Birago, se plaçant dans l'optique du conteur populaire, qui dit son conte, mais ne l'écrit pas, se garde prudemment de faire éclater l'action et évite ainsi de tomber dans la confusion. Il donne de ses personnages une présentation sommaire dans laquelle il ne retient que des éléments propres à élucider l'action à venir. Souvent cette présentation, suggestive, recourt à des formules conventionnelles. Pour rester fidèle à l'esprit du conte populaire, Birago distingue, presque toujours, deux moments dans le conte: l'introduction et le récit, le conte proprement dit.[17]

Pour sa part, Mercier pense que Birago Diop s'est soucié d'introduire une grande diversité dans la présentation de ses contes et que "sa manière contraste par là avec l'uniforme 'il était une fois ...' de Perrault."[18] Enfin, Makward propose de justifier ce contraste. D'après lui, il existe des formules d'ouverture et de clôture des contes chez les Wolofs. Aussi reprend-t-il les formules en question:

> In Wolof the opening formulas are:
> Storyteller. Leeb'on (There used to be a tale).
> Audience. Leep'on (A tale).
> Storyteller. Am'on na fi (Once upon a time).
> Audience. Dan na am (As usual).
>
> And the closing formulas:

Fi la leeb doxe tabi geic,
Ku ke nje kaa fon tabi ajana.
(That is where the tale started and plunged into the ocean.
The first to breathe in its perfume will go to paradise).[19]

Si Birago Diop ne s'est pas servi de ces formules, explique Makward, c'est parce qu'en disant leurs contes les Wolofs insistent particulièrement sur la vraisemblance du récit aussi bien que le talent du conteur à faire comprendre aux auditeurs la morale et la sagesse que recèle le conte. Ils ne comptent pas davantage sur les formules d'ouverture et de clôture. Et Makward de continuer en écrivant que la fable et le conte traditionnels constituent une expression vivante et pittoresque d'une vérité morale; aussi l'art et la sagesse s'entrelacent-ils dans le conte traditionnel. C'est pourquoi, conclut-il, l'auteur peut varier l'introduction et la présentation du récit pour concilier naturellement le monde réel avec celui qu'il crée dans le conte: c'est là une des clefs de la réussite de Birago Diop.

Dans son introduction au conte Vérités inutiles,[20] Birago Diop énonce d'abord un dicton dont il actualise ensuite la signification en la rattachant à une version du dicton donnée par le griot Amadou Koumba:

> L'on nous dit que Deug-la-Vérité a beau être une noctambule, elle ne couche jamais à la belle étoile.
> Encore faut-il, rectifiait Amadou Koumba, qu'elle se choisisse bien ses compagnons et compagnes; et que parmi ses rencontres multiples, elle ne compte surtout point la Mauvaise Foi.[21]

Une explication du dicton, que Birago Diop donne en se servant des mésaventures de Béye-la-Chèvre que lui aurait racontées le griot Amadou Koumba, constitue le récit proprement dit. Dans ce récit, le narrateur nous présente l'étourdie Béye-la-Chèvre qui, lasse de vivre au village des hommes, décide un certain soir d'aller goûter à l'herbe des "prés verts nés des premières pluies." Mais, arrivée dans les prés, elle

rencontre Bouki-l'Hyène qui se réjouit de pouvoir attraper une proie après tout un mois de chasse infructueuse. La chèvre tentant d'obtenir le salut en appelant l'hyène son oncle, ce dernier carnassier exige d'elle qu'elle dise trois vérités pour obtenir la liberté. La chèvre s'exécute; mais c'est en vain.

Enfin, le narrateur conclut le récit en confirmant l'opinion du griot concernant l'interprétation de la vérité. Par ailleurs, cette opinion a d'abord figuré dans une déclaration prêtée à Bouki-l'Hyène, s'adressant à Béye-la-Chèvre: "la vérité dépend de qui la dit aussi bien que de qui l'écoute."[22] En effet, la chèvre a beau dire la vérité, tous ses propos rencontrent la mauvaise foi de Bouki-l'Hyène. Aussi l'hyène a-t-elle le dernier mot, comme on le voit dans le paragraphe concluant le récit: "Ces trois vérités toutes vertes et velues crèvent en effet les yeux ... Mais ... d'un bond sautant sur Béye-la-Chèvre ... Malheureusement, ce soir Béye, tu a rencontré le BESOIN".[23]

D'après Mercier, les contes de Birago Diop constituant à la fois des documents ethnographiques (c'est-à-dire "une transcription de récits circulant parmi les peuples africains dans des versions différentes, mais se rattachant à des archétypes anciens dont le premier auteur reste inconnu") et des oeuvres littéraires personnelles, il faut se poser la question des influences subies et de l'originalité en les interprétant. Aussi Mercier se sert-il de quelques catalogues de contes pour montrer la parenté classificatoire de la plupart des contes de Birago Diop.[25] A propos du conte Vérités inutiles, Mercier indique cependant qu'en lisant ce conte le lecteur d'Alphonse Daudet pense inévitablement à La Chèvre de M. Seguin.[26] Cette indication demeure correcte dans la mesure où les mésaventures de Béye-la-Chèvre rappellent celles de Blanquette,

la dernière et la plus jeune des sept chèvres de M. Seguin que "ni les caresses de leur maître, ni la peur du loup" ne pouvaient empêcher d'aller dans la montagne où le loup les a toujours mangées. Pour sa part, Mohamadou Kane trouve que l'on peut distinguer deux moments de l'action dans le conte Vérités inutiles. Dans la première partie, écrit-il, l'auteur qui a manifestement à l'esprit M. Seguin et sa chèvre rend compte de l'imprudence de Béye-la-Chèvre qui met en exécution son projet de tenter l'aventure. Dans la seconde partie de l'action, ajoute-t-il, "on assiste à un dialogue fatal". Mais ni Mercier ni Kane n'ont pu indiquer en quoi le conte Vérités inutiles diffère de La Chèvre de M. Seguin. Pourtant, l'examen de cette différence aussi bien que des cibles visées par le rire nous semble nécessaire pour tenter de saisir la portée éducative du rire dans le conte de Birago Diop. Pour ce faire, l'on peut d'abord considérer les relations transtextuelles entre La Chèvre de M. Seguin et les Vérités inutiles.

Dans ses Palimpsestes, Gérard Genette distingue cinq types de relations transtextuelles dont la quatrième, l'hypertextualité, nous intéresse particulièrement. Il s'agit (d'après Genette) de ce qui suit:

> toute relation unissant un texte B(hypertexte) à un texte antérieur A(hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire... Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif ou intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) "parle" d'un texte (Oedipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer...[28]

Il va donc sans dire que les Vérités inutiles de Birago Diop constituent plus ou moins manifestement une transformation de La Chèvre de M. Seguin de Daudet sans parler de ce dernier conte. Aussi le conte de

Birago Diop est-il marqué par quelques différences remarquables en ce qui concerne les personnages majeurs aussi bien que les paroles échangées entre les personnages en question.

L'on peut identifier clairement trois personnages majeurs dans l'hypotexte, La Chèvre de M. Seguin. Il s'agit d'abord de M. Pierre Gringoire ("poète lyrique, à Paris") auquel l'écrivain, qui est en même temps le narrateur, dédie le conte. Vient ensuite Blanquette, la chèvre que M. Seguin perdra tantôt. Car "voulant à tout prix le grand air et la liberté" Blanquette désertera l'enclos pour s'en aller dans la montagne où le loup va la manger. Evidemment, le loup constitue le troisième personnage non moins important de La Chèvre de M. Seguin. Quant au dialogue, sur un premier plan le narrateur prétend parler à M. Gringoire qui ne rétorque jamais. Il s'agit d'abord de cette introduction à l'histoire de la chèvre voulant la liberté, introduction suivant immédiatement la dédicace:

> Tu seras bien toujours le même, mon pauvre Gringoire.
> Comment! on t'offre une place de chroniqueur dans un bon journal de Paris, et tu as l'aplomb de refuser... Mais regarde-toi, malheureux garçon! Regarde ce pourpoint troué, ces chausses en déroute, cette face maigre qui crie la faim. Voilà pourtant où t'a conduit la passion des belles rimes! Voilà ce que t'ont valu dix ans de loyaux services dans les pages du sire Apollo... Est-ce que tu n'as pas honte, à la fin?
> Fais-toi donc chroniqueur. Tu gagneras des beaux écus à la rose, tu auras ton couvert chez Brébant, et tu pourras te montrer les jours de première avec une plume neuve à la barrette...
> Non? Tu ne veux pas? ... Tu prétends rester libre à ta guise jusqu'au bout... Eh bien, écoute un peu l'histoire de la Chèvre de M. Seguin. Tu verras ce que l'on gagne à vouloir rester libre.[29]

Après cette introduction, le narrateur prend Gringoire à témoin au moment où il compare la beauté de Blanquette à celle du cabri d'Esméralda:

> Ah! Gringoire, qu'elle était jolie la petite chèvre de M. Seguin! Qu'elle était jolie avec ses yeux doux, sa barbiche de sous-officier, ses sabots noirs et luisants, ses cornes zébrées

> et ses longs poils blancs qui lui faisaient une houpelande; c'était presqu'aussi charmant que le cabri d'Esméralda, tu te rappelles, Gringoire?[30]

Et puis, après la présentation du dialogue entre M. Seguin et sa chèvre, le narrateur prétend rendre compte au lecteur de la réaction de M. Gringoire au récit: "Tu ris, Gringoire?... Parbleu! je crois bien; tu es du parti des chèvres, toi, contre ce bon monsieur Seguin ... Nous allons voir si tu riras tout à l'heure."[31] Parlant cette fois de la manière dont Blanquette jouit de la liberté retrouvée dans la montagne, le narrateur fait semblant de s'enquérir d'un jugement de la part de M. Gringoire:

> Tu penses, Gringoire, si notre chèvre était heureuse. Plus de corde, plus de pieu... rien qui l'empêcha de gambader, de brouter à sa guise... C'est là qu'il en avait de l'herbe! jusque par-dessus les cornes, mon cher... Et quelle herbe! Savoureuse, fine, dentelée, faite de mille plantes... C'était bien autre chose que le gazon du clos. Et les fleurs donc!... Des grandes campanules bleues, des digitales de pourpre à longs calices, toute une forêt de fleurs sauvages débordant de sucs capiteux![32]

Finalement, dans la conclusion du conte, le narrateur tient toujours à ce que M. Gringoire écoute l'histoire de la chèvre de M. Seguin jusqu'au bout, comme on peut le lire dans la conclusion du conte que nous citons ci-après:

> Adieu, Gringoire.
> L'histoire que tu as entendue n'est pas un conte de mon invention. Si jamais tu viens en Provence, nos ménagers te parleront souvent de '<u>la cabro de mossu Seguin que se battégué touto la nieu emé lou loup, e piei lou matin lou loup la mangé</u>.'
> Tu m'entends bien, Gringoire?
> '<u>E piei lou matin lou loup la mangé</u>.'[33]

Contrairement à ce dialogue bizarre entre le narrateur et Gringoire, dialogue qu'il convient d'ailleurs d'appeler "monologue" à cause du silence de Gringoire, l'échange de paroles entre Blanquette et son maître présente un caractère beaucoup plus dramatique bien que les

personnages en question n'arrivent pas à s'entendre pour que la petite chèvre aille dans la montagne. Nous en citons un extrait en guise d'illustration:

> Un matin, comme il achevait de la traire, la chèvre se retourna et lui dit dans son patois:
> 'Ecoutez, monsieur Seguin, je me languis chez vous. Laissez-moi aller dans la montagne.
> --Ah! mon Dieu!... Elle aussi!' cria M. Seguin stupéfait, et du coup il laissa tomber son écuelle, ... puis, s'asseyant dans l'herbe, à côté de sa chèvre:
> 'Comment, Blanquette, tu veux me quitter?'
> Blanquette répondit:
> 'Oui, monsieur Seguin.
> --Est-ce que l'herbe te manque ici?
> --Oh! non, monsieur Seguin.
> -- Tu es peut-être attachée de trop court; veux-tu que j'allonge ta corde?
> -- Ce n'est pas la peine, monsieur Seguin.
> -- Alors, qu'est-ce qu'il te faut? Qu'est-ce que tu veux?
> -- Je veux aller dans la montagne, monsieur Seguin.
> -- Mais, malheureuse, tu ne sais pas qu'il y a le loup dans la montagne ... Que feras-tu quand il viendra? ...
> -- Je lui donnerai des coups de corne, monsieur Seguin.
> -- Le loup se moque bien de tes cornes. Il m'a mangées des biques autrement encornées que toi ... Tu sais bien, la vieille Renaude qui était ici l'an dernier? une maîtresse chèvre, forte et méchante comme un bouc. Elle s'est battue avec le loup toute la nuit... puis le matin le loup l'a mangée.
> -- Pécaïre! Pauvre Renaude! Ça ne fait rien, monsieur Seguin, laissez-moi aller dans la montagne.[34]

Et là-dessus, M. Seguin emporte la chèvre dans une étable toute noire et l'y enferme pour éviter le pire. "Malheureusement il avait oublié de fermer la fenêtre, et à peine eut-il le dos tourné que la petite s'en alla ... "[35]

S'agissant du rire dans ce conte, notons seulement que, considéré conjointement avec le refus de devenir chroniqueur dans un bon journal de Paris, le portrait de Gringoire donné dans l'introduction ("ce pourpoint troué, ces chausses en déroute, cette face maigre qui crie la faim") peut provoquer le rire. Il en est de même de la surprise de M. Seguin

entendant Blanquette dire qu'elle tenait à aller dans la montagne alors qu'il croyait voir en elle une constance d'amitié et avait déclaré: "en voilà une qui ne s'ennuira pas chez moi". Il est cependant clair que l'on a affaire à deux idées opposées de la liberté, celle de Gringoire qui préfère rester un pauvre poète lyrique, et celle de Blanquette qui préfère l'herbe riche de la montagne au gazon de l'enclos de M. Seguin. Dans chaque cas, le rire devrait viser un but éducatif différent. Et certes, le rire doit avoir affaire à l'éducation des jeunes français dans ces cas; mais nous n'avons cependant pas l'intention d'interpréter les buts éducatifs visés dans La Chèvre de M. Seguin. Car nous réservons la discussion au conte de Birago Diop.

Contrairement à La Chèvre de M. Seguin, les Vérités inutiles sont sans dédicace et leur introduction ne renferme aucun dialogue. D'autre part, Bouki-l'Hyène joue le rôle destiné au loup dans le conte de Daudet alors qu'il est créé un nouveau personnage, Leuck-le-Lièvre. Par ailleurs, le maître de Béye-la-Chèvre est absent de la scène et l'échange de paroles dans le récit proprement dit a lieu entre la jeune chèvre et l'hyène. Notons cependant que, malgré les transformations faites par Birago Diop, les causes principales du rire dans les Vérités inutiles sont semblables à celles examinées dans La Chèvre de M. Seguin: elles résident surtout dans la caricature des personnages principaux du conte et dans la conversation entre la chèvre et l'hyène.

La caricature et le dialogue dans les Vérités inutiles concernent surtout Béye-la-Chèvre et Bouki-l'Hyène. S'agissant de la caricature, le narrateur présente Béye-la-Chèvre au début du récit comme une sorte d'espiègle que sa curiosité toujours insatisfaite ne manquera pas de mener au désastre:

> Béye-la-Chèvre, sautillante et bavarde, restait écervelée même passées ses jeunes années, car si elle avait su de bonne heure où poser ses pattes agiles dans ses courses imprévisibles, elle trouvait souvent que les sentes qui partaient en brousse et aux champs ou revenaient au village, manquaient d'imagination; car les sentes tordues ont beau virer et lambiner elles finissent toujours, pour le troupeau, à l'enclos.[35]

Le portrait de Béye-la-Chèvre esquissé, le narrateur mentionne quelques faits pouvant corroborer son opinion sur l'espièglerie de la jeune chèvre; et son illustration reste marquée par l'impatience de la jeune chèvre qui, après avoir fouillé tous les recoins du village à maintes reprises "jusqu'au fond des cases, des cuisines et des greniers vidés", et n'ayant "plus de secret ni de charme" même pour "les abois des chiens et les coups de bâton des petits enfants", imagine qu'il lui faut aller dans la brousse: "Et Béye-la-Chèvre s'en était allée tournant les fesses au village vers le coeur de la brousse où les pieds d'acacia étaient plus fournis et plus jeunes, leurs feuilles plus tendres et leurs épines moins acérées."[36] Malheureusement, l'impatience et l'excès d'imagination la mènent devant un autre personnage du récit dont le narrateur esquisse le portrait en ces termes: "... nez à l'air et fesses basses (...) reins fléchis."[37] Entendez par là l'hyène. Enfin, notons que Leuck-le-Lièvre non plus n'a pas pu échapper à la caricature. Le narrateur le présente en effet comme "le petit-aux-longues oreilles qu'à l'accoutumée peu de choses ou de gens étonnent."[38]

Les portraits de l'hyène et du lièvre aussi bien que la description des comportements de Béye-la-Chèvre peuvent inciter le lecteur à rire. Mais les enseignements que le conte recèle ne peuvent être dégagés qu'en considérant l'ensemble des actions réciproques des trois personnages. Ainsi, l'espièglerie de Béye-la-Chèvre ne nous fait rire davantage qu'une fois opposée à la circonspection de Leuck-le-lièvre et, ensuite,

comparée aux comportements de la jeune chèvre devant Bouki-l'Hyène. En effet, "quand trottant du devant et sautillant du derrière sur la sente où l'herbe haute commençait à étendre son pagne d'ombre" Béye-la-Chèvre frôla le gîte de Leuck-le-Lièvre, celui-ci voulu lui demander ce qu'elle faisait au crépuscule en pleine brousse. Mais il ne pouvait plus que la regarder disparaître au loin. Il se mit alors à réciter quelques bribes de préceptes de sagesse appris aux levrauts dès la sortie du nid:

> Fo doule
> Bou fa
>
> Là où tu n'as pas à ...
> Tu n'as pas à y ...
>
> Bo fa dé ...
> Lou la fa ...
> Ya ko ...
>
> Si tu y ...
> Ce qui t'y ...
> Tu l'auras ...
>
> Là où tu n'as pas à ...
> aller, à parler, à monter, à mettre le doigt
> Tu n'as pas à y
> aller, à y parler, à y monter, à y mettre le doigt
> Si tu y
> vas, y parles, y montes, y mets le doigt
> Ce qui t'y
> arrivera, t'y fera taire, t'y fera tomber, t'y mordra
> Tu l'auras cherché ...[39]

Et Leuck-le-Lièvre a raison. Car nous assistons à la rencontre de Béye-la-Chèvre et de Bouki-l'Hyène aussitôt après avoir entendu le lièvre réciter les préceptes de sagesse:

> Un enfant de nuage, balle de coton mal égrené qui passait attira les regards de Vère-la-Lune sur Terre. Et Vère toujours curieuse se demanda quelles étaient ces deux ombres dont l'une nez en l'air et fesses basses venait d'arrêter net l'autre dans un bond de terreur et un bêê ẽ éperdu ...[40]

Le dialogue fatal entre Béye-la-Chèvre et Bouki-l'Hyène est la deuxième principale cause du rire dans les Vérités inutiles. Ce dialogue

commence subitement, avec le ricanement de l'hyène qui se réjouit de pouvoir attraper une proie:

> Li dou moure!
> M'bouraké la!!! nasilla M'Bouki en reniflant l'imprudente voyageuse.
> Ce n'est pas de la chance!
> C'est du couscous à l'arachide sucré!!!
> -- Comment! c'est toi Béye, si tard et si loin de l'enclos?[41]

A ces mots, la jeune chèvre prend peur, comme on pouvait s'y attendre. Mais l'effet de stupeur ne l'empêche pas de chercher à attirer la sympathie de Bouki-l'Hyène en l'appelant son oncle: "On ... cle Bou-kk-ki, tremblait Béye-la-Chèvre de la voix et des membres."[42] Voilà l'espiègle de Béye devenue sage. Pourtant elle n'arrive pas à faire entendre raison à l'hyène en la flattant. Et l'hyène de proférer d'autres menaces:

> Tout arrive décidement en ce monde. En ce pays plein d'herbe et d'eau, d'où la maladie s'est enfuie depuis des lunes et des lunes il ne meurt plus une bête même pas la plus vieille des vaches de ce malheur de Malal-le-Berger; et Laobé le creuseur de bois surveille trop bien ses ânes; plus un seul bout de fesse à emporter depuis plus d'une lune ... Et voici que tu gambades toute seule, Béye, au coeur de la nuit et au milieu de la brousse.
> Ce n'est pas de la chance!
> C'est du couscous à l'arachide sucré!!![43]

Mais la principale cause du rire ici, c'est le fait que l'hyène ne tue pas l'espiègle de Béye tout de suite. Elle lui donne l'occasion de faire preuve de quelque bribe de sagesse. Aussi tourne-t-elle deux fois autour de sa victime et prétend-t-elle vouloir lui donner l'occasion d'échapper à la mort, considérée au départ comme l'ultime châtiment que mérite Béye pour oser vagabonder en pleine brousse pendant la nuit. Elle exige alors que la jeune chèvre dise trois vérités afin d'obtenir sa mise en liberté. Elle lui parle maintenant sur un ton un peu plus amical mais toujours sarcastique:

> -- Vois-tu, continuait Bouki, la chose est tellement ahurissante que si je la racontais un jour au pays, l'on ne me croirait

pas, parce que la vérité dépend de qui la dit aussi bien que de qui l'écoute; et je connais trop bien les miens.
... Mais si toi, tu me dis trois vérités qui me convainquent et que je puisse leur rapporter et convaincre ceux de chez moi, je te laisserai partir saine et sauve, avec tes deux oreilles et ton bout de queue.[44]

Dans le passage du dialogue que nous citons-ci-après, la jeune chèvre s'exécute malgré l'impatience de Bouki l'affamée qui sert même de maître:

— Oncle Bouki, si en rentrant au village, je raconte que je t'ai croisé sur ma route, oncle Bouki, personne ne me croira.
Et Bouki d'approuver:
— Voilà une vérité toute verte et velue et qui crève les yeux. Mais ce sont les deux autres qui t'empêchent de dormir.
Béye arrachant ses onglons de la peau du sentier fit un léger bond de côté. Bouki en fit deux en avant.
Et Béye de continuer:
— Oncle Bouki, j'ai vu quelque chose de plus long que le chameau et qui passe la nuit dans la case.
— Dis-moi, Béye, qu'est-ce qui dépasse Guèleme-le-Chameau et et qui passe la nuit dans la case?
— Oncle Bouki, la chaîne de Rabbe-le-Tisserand est plus longue que Guèleme-le-Chameau, et elle ne reste jamais dehors la nuit.
Et Bouki forcée d'acquiéscer:
— Voici deux vérités toutes vertes et velues et qui crèvent les yeux. Mais c'est l'autre qui t'empêche de dormir.
Béye fit un tout petit écart en arrière. Bouki fit deux bonds en avant.
Et Béye de terminer le fruit de sa toute fraîche sagesse.
— Oncle Bouki, édentée. surdentée, ou mal dentée, aucune hyène ne plait au propriétaire de la Chèvre.
Bouki-l'Hyène était bien forcée de le reconnaître:
— Ces trois vérités toutes vertes et velues crèvent en effet les yeux. Mais... d'un bond sautant sur Béye-la-Chèvre ...
Malheureusement, ce soir Béye, tu as rencontré le BESOIN.[45]

Le contraste de l'espièglerie de Béye-la-Chèvre avec la circonspection de Leuck-le-Lièvre aussi bien que la surprenante sagesse des prétentions de la jeune chèvre, au cours du dialogue avec Bouki-l'Hyène, constituent les causent principales du rire dans les Vérités inutiles; mais les buts éducatifs visés par le rire se rattachent aux obligations de l'enfant dans la société africaine traditionnelle, obligations qui se manifestent principalement par l'obéissance aux membres de famille plus âgés. Ainsi le lièvre est-il le symbole de l'enfant sage qui n'oublie

jamais les préceptes du code moral appris dès la tendre enfance. Par contre, Béye-la-Chèvre représente le méchant enfant qui n'écoute pas ses parents. En effet, dans le premier paragraphe du récit proprement dit, le narrateur la présente comme étant "écervelée même passées ses jeunes années". Ensuite, dans le deuxième paragraphe dudit récit, le même narrateur forge un proverbe et l'explique afin d'illustrer combien Béye-la-Chèvre a toujours été désobéissante: "Béye, disait-on, n'a pas de tantes. Entendez par là que toute son éducation était chaque jour à refaire et les soeurs de son père avaient renoncé depuis toujours à lui inculquer la moindre notion d'obéissance."[46] Comme les tantes paternelles jouent un rôle non négligeable dans le processus d'éducation des filles dans la plupart des sociétés africaines traditionnelles, l'absence de tantes peut donc signifier le manque de bonne éducation.

Béye-la-Chèvre est cependant forcée d'obéir à l'hyène qui exige qu'elle dise trois vérités pour obtenir sa mise en liberté: "Ce disant Bouki pointait son nez vers le cou frémissant de Béye la vagabonde qui regrettait maintenant les leçons qu'elle n'avait jamais voulu écouter."[47] Mais c'est trop tard: le fait que Béye réussit à dire trois vérités (y compris une énigme décrivant en termes obscurs la chaîne du forgeron) n'empêche pas Bouki-l'Hyène de se norrir de la jeune chèvre vagabonde. Curieusement, ces vérités ont affaire aux conséquences fâcheuses du vagabondage nocturne et aux précautions qu'il faut prendre pendant la nuit aussi bien qu'en présence de l'hyène. Il va donc sans dire que le but éducatif de ce conte est semblable à celui du conte de l'hyène et du léopard allant se faire tatouer par la pintade, conte analysé dans le chapitre précédent. Cependant, dans le conte acholi l'attention porte à la fois sur la récompense et sur la punition alors que dans le conte de

Birago Diop elle porte seulement sur la punition. Pa là, Birago Diop souligne l'aversion des Africains traditionnels pour la mauvaise éducation aussi bien que la place accordée à la discipline dans le processus de formation de caractère. Comme nous l'avons fait remarqué dans notre brève analyse, l'emploi du rire comme une punition constitue en même temps un moyen pour renforcer la discipline.

L'introduction du conte Prétexte ressemble à celle des Vérités inutiles en ce que Birago Diop y présente le griot Amadou Koumba en pleine séance, devant un auditoire comprenant le jeune Birago Diop lui-même qui se rappelle maintenant les dits du vieux griot de sa famille. Comme on le voit dans la citation ci-après, cette introduction contient également un dicton (attribué à Amadou Koumba) dont l'explication constitue en même temps un résumé succinct du conte:

> Qu'avait-on dit? Qui avait parlé? Sur quoi parlait-on et de quoi avait-on parlé? Je n'avait pas écouté. J'ouvris mes oreilles lorsque j'entendis:
> - Non!
> Et la voix d'Amadou Koumba:
> - Non, dit Amadou Koumba, point n'est besoin d'un gros appât pour piéger une grosse bête. Des prétextes? Qui veut peut en trouver. Certes, il y faut l'occasion. Le bambin s'attrape au flanc du canari d'eau, à la canicule, et Guéwel M'Baye, le Griot, admire encore en ses vieux jours comment son maître, Mar N'Diaye, se débarassa, un soir, d'un hôte trop encombrant.[48]

Immédiatement après cette brève introduction, Birago Diop décrit la scène ainsi que l'époque des événements contés. Il s'agit des environs de Saint-Louis (un port sénégalais où les Français s'étaient établis dès 1638) où vivent principalement les populations wolofs dont la plupart ignoraient alors l'usure, ainsi que le narrateur a l'air de le suggérer dans le paragraphe cité ci-après:

> En ce temps-là, nous ne connaissions ni Prévoyance, ni Conditionnelle. Nous n'avions qu'un Commandant par Cercle. On ne te prêtait pas deux sous pour t'en reprendre sept. Nous n'avions pas

> partout des Libanais, ni autant de Syriens, à peine quelques Nor-ou-Gamar tenant boutique. Les patrons blancs des comptoirs comprenaient quelquefois mieux le woloff ou le sérère que leurs employés noirs, et beaucoup parmi ces derniers parlaient souvent un français plus pur que celui de leur toubab venu tout droit de ses montagnes, sans avoir jamais passé même dans les environs de Paris.[49]

La présentation des personnages wolofs impliqués dans le récit suit la description de la scène et de l'époque des événements relatés. Les personnages principaux du récit comprennent, dans l'ordre de leur présentation notamment, les paysans, un traitant modèle ainsi que son griot, et un faux marabout. Enfin, un dialogue à la fin duquel le traitant renvoie le marabout pendant la nuit clôt le récit.

Qu'il s'agisse des européens (toubab) ou de leurs employés noirs, le contraste du bon usage de la langue maternelle et de la compétence en langue étrangère est certainement une cause du rire. Mais, en ce qui concerne l'association du rire à l'éducation, la caricature des personnages principaux et le dialogue du traitant modèle avec le marabout demeurent la clef de la réussite du narrateur.

A propos de la caricature des personnages, sur un premier plan le narrateur esquisse un portrait des paysans dans lequel l'humour masque la précarité et la modestie de la vie villageoise en donnant au lecteur l'impression que le paysan vit heureux, comme l'indique cette description pittoresque et vivante de la vie paysanne:

> Le paysan empruntait à son traitant, au mois de soudure, pour vivre et se vêtir, pour faire vivoter et habiller sa famille. Il portait à son traitant sa récolte, payait sa dette, retirait ses gages, et, ses achats faits, s'en retournait à son village jusqu'aux prochains mauvais jours, jusqu'aux mois de la soudure.[50]

Cependant que le paysan ne semble pas se soucier d'améliorer sa condition, il arrive à maintenir le rythme monotone de son mode d'existence aussi modeste que précaire grâce à la bienveillance des traitants. Aussi le

rôle providenciel du traitant est-il indiqué clairement à travers son portrait que le narrateur a bien esquissé en quelques mots: "Cousu, respecté, il était la providence des passants, le bienfaiteur des voyageurs et des petits talibés des écoles coraniques qui mendient leur pitance le matin, leur repas au milieu du jour et leur provende de nuit."[51]

Pourtant, sur un deuxième plan, le narrateur oppose le portrait d'un traitant modèle à celui d'un faux marabout qui tient à l'exploiter. Pour ce faire, le narrateur donne d'abord l'identité du traitant et décrit quelques traits caractéristiques de sa conduite dans les affaires et envers les nécessiteux:

> Le plus réputé des traitants du Baol était Mar N'Diaye, venu de Saint-Louis aux premières années où le chemin de fer traversait le Diander, Djéri-Djor-le-Vaillant ayant disparu. Il n'était pas un baol-baol qui ne connût de nom sa loyauté en affaires, sa générosité envers les miskines et son affabilité envers tout le monde. Son hospitalité était renommée dans tout le baol, dans Cayor, du Oualo au Sine-Saloum.[52]

Le portrait du traitant modèle esquissé, le narrateur fait part au lecteur de l'intention malveillante de Serigne Fall décidant d'aller faire bonne chère dans la maison du traitant affable et généreux:

> C'est pourquoi Serigne Fall décida un jour de lui faire visite et partit de Tivouane vers N'Diénène. ...
>
> Serigne Fall avait donc décidé d'aller de Tivouane à N'Diénène faire visite à Mar N'Diaye, le riche et généreux traitant, pour goûter à cette hospitalité dont la réputation avait atteint les rivages de la mer, franchi les berges du Fleuve et dépassé les montagnes du Fouta.[54]

Certes, le jeu de mots dans l'esquisse du portrait du paysan aussi bien que l'exagération relative au renom du traitant modèle constituent les causes du rire dans les extraits du conte cités. Mais il y a là un rire d'amusement et non celui du comique. Et pourtant, tel n'est pas le cas du portrait de Serigne Fall, le marabout sournois dont le narrateur n'a jamais cessé d'entamer la réputation tout au long du récit. En effet,

après avoir fait part au lecteur de la décision de Serigne Fall de faire visite au traitant Mar N'Diaye, le narrateur trace immédiatement un portrait du faux marabout, portrait dans lequel il ridiculise en fait tous les faux marabouts qui ne méritent pas d'être traité ainsi pour des raisons évidentes:

> Serigne Fall était de ces éternels talibés gravitant de loin autour de nos vrais marabouts, de nos grands marabouts. Ne connaissant ni khala, ni kassirane, presque souvent guère plus de cinq ou sept sourates en plus de la Fatiha, abondamment nourris de bida, ils se disent à leur tour marabouts auprès du profane crédule, et, "sans bûcher ni tailler", veulent vivre et mener grand train, payant le gîte et la vêture, le boire et le manger en prières; en prières marmonnées inintelligiblement (et pour cause) et en salive copieusement aspergée sur les mains tendues des grandes personnes et sur le crane tondu et teigneux des enfants. Nous les appelions "petits serignes", vous les qualifiez maintenant de "grands fainéants". L'espèce est toujours la même: pleine de fausse onction, et insinuante, parasite-type, inconstante et vagabonde.
> Si tu veux les couvrir, tu resteras les fesses à l'air.[55]

De tous les portraits des personnages du conte le Prétexte, celui de Serigne Fall demeure le plus élaboré, et le narrateur s'est arrangé pour le donner progressivement. Il a d'abord tracé les traits marquants de la personnalité d'un faux marabout, traits dont on peut résumer les aspects les plus importants en quelques mots: l'insuffisance d'initiation religieuse ("sans bûcher ni tailler") dont résulte l'ignorance du coran (khala, kassirane), la croyance aux fétiches (bida) et l'exploitation des croyants. Cependant, ce dernier aspect retient plus particulièrement l'attention du narrateur. Aussi, après avoir usé de l'invective et d'un style rabelaisien pour décrire l'intention malveillante des marabouts sournois, et en guise d'illustration, présente-t-il Serigne Fall s'en allant vers la demeure du riche traitant:

> Muni de sa bouilloire pour les ablutions, galbé de son outre, le chapelet plus souvent autour du cou ou dans la poche qu'aux doigts, il s'en fut par les sentiers, s'arrêtant dans les villages, louant le Maître des Créatures, priant, mangeant, dormant chez les

> fervents croyants, qui se disputaient l'honneur et le bonheur de l'heberger pour attirer sur eux et sur leurs proches les bénédictions divines.[56]

La mauvaise foi de Serigne Fall dénoncée en opposant sa vénérabilité affectée à son sentiment du bien-être matériel, le narrateur fait part au lecteur de l'accueil réservé au marabout sournois dans la maison de Mar N'Diaye:

> Chaque jour, on égorgeait un mouton, on tuait poulets et canards, on confectionnait mayonnaise et crème et toutes sortes de bonnes choses en son honneur et pour le mieux-être de son ventre déshabitué cependant, depuis très peu de temps seulement, du couscous m'boum à l'oseille et au niébé.[57]

Il est bien évident que l'exagération et l'invective restent les causes principales du rire dans le compte rendu de l'accueil réservé à Serigne Fall dans la maison de Mar N'Diaye. Aussi la liste des mets servis chaque jour au marabout est-elle une preuve notoire de cette exagération. Cependant, cet fait ne devient beaucoup plus risible qu'au moment où apparait le contraste du rang social du marabout avec l'importance de l'hospitalité lui accordée; mais c'est surtout à cause de l'allusion faite aux repas (habituellement trop simples) servis dans la maison de Serigne Fall que l'énumération des mets lui offerts dans la demeure du grand traitant de N'Diénène est particulièrement risible. Entendez par là l'opposition entre l'absence complète de viande dans les plats préparés habituellement chez Serigne Fall et le privilège que le pauvre marabout vient d'avoir de pouvoir en manger abondamment dans la maison de Mar N'Diaye. Car, pauvre dans sa propre maison, l'envieux Serigne Fall ne pouvait se procurer que du couscous aux haricots et à l'oseille, une espèce de plante potagère au goût acide. Par ailleurs, ainsi qu'on peut le contater dans le passage cité ci-après, le narrateur ne manque pas de proférer des invectives contre le marabout et de le ridiculiser. A ce point,

il accuse Serigne Fall de mauvaise éducation que traduit sa gloutonnerie:

> Pourtant Serigne Fall, dont l'éducation n'était pas plus solide que l'instruction — qui était des plus rudimentaires, l'encre de sa tablette n'ayant jamais séché —, Serigne Fall ne savait même pas se tenir comme il sied autour du plat commun, ni manger.
>
> Il puisait à pleine main dans la mayonnaise, s'emparait d'une carcasse entière de poulet; se grattait, toussotait, toussait, crachait, crachotait, se mouchait à longueur de journée et n'importe où.[58]

La caricature de Serigne Fall faite, il ne reste plus au narrateur qu'à corriger le marabout malappris. Il fait alors intervenir un critique social impitoyable, le griot de Mar N'Diaye nommé Guéwel M'Baye. A son apparition dans le récit, Guéwel M'Baye, qui "distribuait à l'accoutumée plus de taloches que de caresses aux enfants", étonne tout le monde en prenant la défense de ces mêmes enfants contre les femmes de la maison les accusant de troubler le marabout dans ses méditations et ses oraisons. Aussi le griot se moque-t-il de la crédulité et de l'admiration béate de ces femmes devant Serigne Falle en leur disant: "Si vous ne comptez que sur celui-là pour gagner le paradis, votre place n'y sera pas bien grande." Et quand les femmes le prient de se taire pour éviter les châtiments de Dieu, le griot rétorque en toute quiétude: "Vous me laisserez m'expliquer tout seul avec lui. Que personne ne vienne nous séparer. Il n'est pas aussi naïf que vous, le Créateur."[59] Certes, la confiance du griot en lui-même que traduit le langage trop familier qu'il prend la liberté de tenir à l'égard de Dieu, ainsi que la satire visant le marabout peuvent inciter le rire. Mais son maître lui ayant interdit "d'insinuer la moindre allusion malveillante à l'encontre du marabout", Guéwel M'Baye est obligé de se taire jusqu'au jour où Mar N'Diaye lui même décide de se débarrasser du marabout malotru.

Le renvoi de Serigne Fall de la maison du traitant modèle, relate le narrateur usant de l'invective et de l'ironie, eut lieu pendant la saison de vente des produits des champs à peine récoltés. "Le temps passait et Serigne Fall ne parlait toujours pas de prendre congé", rapporte le narrateur qui ajoute que, la traite venue, les paysans venus porter les produits de leurs champs aux traitants de N'Diénène restaient au marché jusqu'au milieu de la nuit. Aussi le narrateur semble-t-il associer Serigne Fall à cet événement en donnant ce compte rendu humoristique:

> S'étant sans doute trop ennuyé ce jour-là d'avoir trop entendu parler de mil et d'arachides, discuter poids et bascule, Serigne Fall, après le repas du soir (un couscous à deux sauces, noyé pour terminer de lait frais et mousseux), s'en était allé vers le marché. Flânant entre les étalages éclairés par des bougies et des photophores, il s'était arrêté devant un marchand de biscuits.
>
> Parfois Seytané-le-démon entre en l'homme et le pousse subitement. L'envie prend alors celui-ci de faire ceci ou dire cela sans aucune raison raisonnable; d'avoir cela ou ceci dont il n'a nul besoin. Ainsi en fut-il de Serigne Fall ce soir-là. Bien qu'il eût le ventre plein à éclater de bon couscous, de mouton et de lait frais, l'envie le prit de manger des biscuits. Il en acheta donc et s'en revint vers la maison de Mar N'Diaye.
>
> Il n'avait certes pas oublié sa prière du soir. Il l'avait faite au pied d'un baobab. Mais son chapelet se trouvant au fond de sa poche, il n'avait pu le retirer, car, chaque fois qu'il plongeait la main dans la poche, ses doigts ne rencontraient que des biscuits.[60]

Dans ce compte rendu, le narrateur ironise et prétend défendre le pauvre marabout contre une éventuelle accusation de gourmandise. Ainsi, il explique que celui-ci serait victime des tentations de Seytané-le-démon. Pourtant cette explication n'est que futile. Car le narrateur insinue par ailleurs que s'il était vraiment raisonnable, ayant mangé de bonne nourriture jusqu'à satiété juste avant d'aller se détendre à la place du marché, le marabout aurait dû avoir le courage de résiter à la tentation d'acheter des biscuits dont il pouvait se passer ce soir-là; aussi ne devait-il pas négliger sa prière du soir à cause des dits

biscuits. Bien plus, indique encore le narrateur à la fin du récit, le marabout ne devait pas s'abandonner au goût des biscuits jusqu'à trahir sa vénérabilité affectée en troublant du sérénité dont son hôte avait besoin pour dire sa prière. Serigne Fall a donc été trop faible comme on peut le lire dans ces lignes:

> Serigne Fall était entré, s'était assis derrière le vieux traitant, et puisait toujours dans sa poche, où le poids des biscuits commençait à peser moins lourd sur les grains de son chapelet. Sa main droite allait constamment de sa bouche à sa poche et de sa poche à sa bouche. Les biscuits craquaient toujours entre ses mâchoires: khadjoum, khadjoum!
>
> Pendant qu'il berçait le sommeil de son griot, ce bruit pourtant régulier: khadjoum! khadjoum! troublait-il Mar N'Diaye dans ses méditations? L'empêchait-il de suivre avec ferveur le chemin du salut, si dur et si rude?[61]

De prime abord, c'est l'onomatopée khadjoum qui paraît exciter le rire dans cette citation. Mais il ne s'agit là que d'un rire d'amusement. Pourtant, l'effet comique essentiel du conte provient du contraste de l'irrévérence du marabout et de la piété du traitant, contraste qui se manifeste par l'opposition de l'onomatopée khadjoum et du silence dont le pieux traitant a besoin pour faire ses dévotions. En effet, opposé au jeu de mots 'si dur et si rude' décrivant le chemin du salut de Mar N'Diaye s'efforce de suivre avec ferveur, l'onomatopée khadjoum traduit la légèreté du marabout qui, en fait, joue avec la religion. Car, comme l'indique sa réponse dans le dialogue cité ci-après, le marabout malappris prétend manger des biscuits pour se distraire, sans même songer au risque de distraire son hôte faisant sa prière:

> Toujours est-il que le vieux traitant, se retournant, interrogea d'une voix qu n'avait rien d'amène:
>
> — Qu'est-ce qui fait donc ce khadjoum, khadjoum?
>
> D'une voix douceureuse, malgré sa bouche pleine, Serigne Fall reconnut:
>
> — C'est moi.
>
> Et expliqua:
>
> —J'ai été après dîner me promener sur la place du marché.

J'ai trouvé des biscuits et j'en ai acheté quelques-uns pour me distraire.

— Des biscuits la nuit? s'ahurit Mar N'Diaye.

— Des biscuits-la-nuit! Bismilaï djam! Des biscuits-la-nuit? Ce n'est pas possible. Serigne Fall ramasse tes affaires et sors de ma demeure. Sors et va-t-en![62]

Finalement, le narrateur termine son récit en faisant intervenir le griot Guéwel M'Baye qui, somnolant au retour de Serigne Fall de la place du marché et réveillé par le dialogue fatal de son maître avec le marabout, se rendort en murmurant: "Point n'est besoin d'un gros appât pour attraper une grosse bête."

Considéré conjointement avec le titre du conte, le dicton du griot pourrait dénoter une mauvaise foi inventuelle de la part de Mar N'Diaye. Mais le narrateur a trop bien décrit l'honnêteté, la générosité et l'hospitalité légendaire du traitant le plus réputé du Baol pour que l'on puisse l'accuser d'une telle intention. Bien plus, il a rapporté que le marabout reçut un accueil chaleureux à son arrivée à N'Diénène: "Il arriva enfin, un soir, à N'Diénène. Mar N'Diaye le reçut comme il savait recevoir tout hôte de passage, aimablement, largement, en vrai musulman, en vrai woloff, en vrai domoun'dar."[62]

Pourtant, les invectives que le narrateur a proférées contre lui et l'antipathie que le griot a manifestée à son égard indiquent que Serigne Fall a bien mérité sa punition. En fin de compte, comme dans le cas du conte intitulé Vérités inutiles, la punition infligée à Serigne Fall est due aux comportements indignes du marabout, lesquels illustrent sa mauvaise éducation dénoncée plus d'une fois dans le récit. Faut-il noter d'autre part que la méchanceté du marabout contraste avec la droiture de Mar N'Diaye, droiture que souligne la répétition des adverbes et des locutions adverbiales de manière dans la citation donnée ci-dessus.

Par ailleurs, il faut noter que Mar N'Diaye a d'abord toléré les manières rudes de Serigne Fall, et qu'il a même interdit à son griot de le critiquer. Néanmoins, Mar N'Diaye est trop pieux pour pardonner au marabout un sacrilège. Aussi la distraction pendant la prière force-t-elle le pieux traitant à se rappeler toutes les grossièretés commises par le marabout. Le narrateur nous rapporte à ce sujet la déclaration que le griot Guéwel M'Baye a entendu son maître faire en congédiant Serigne Fall:

> J'ai passé, continuait son Maître, Serigne Fall, j'ai passé sur beaucoup de choses, et même sur tout, mais des biscuits la nuit? J'ai passé sur la mayonnaise puisée à pleine main. J'ai pardonné le poulet dépiauté plus que voracement et le couscous avalé goulûment. J'ai ignoré les crachats autour du plat et le grattage avec la main gauche, quand la droite emplissait la bouche. Je n'ai pas entendu les quintes de toux ni senti les postillons. Je n'ai pas écouté les reniflements ni vu la morve sur les nattes. Mais les biscuits la nuit? Personnage n'a jamais vu cela dans ma maison et ne l'y verra jamais. Des biscuits la nuit! Serigne Fall, dehors![63]

Reconnaissant que la réaction de Mar N'Diaye est due au fait que le marabout l'a distrait dans ses méditations en mangeant des biscuits, le lecteur ne saurait compatir aux comportements de Serigne Fall. Car le désaccord entre ce que l'on attend d'un marabout dans les circonstances de prière et ce qui s'est produit le pousse à percevoir une sorte de petitesse dans Serigne Fall. En d'autres termes, l'on est plus incliné à rire du marabout qu'à lui être compatissant; car il mérite d'être traité ainsi.

Mohamadou Kane a certainement raison de faire remarquer que, dans la région originaire du conte, où la plupart d'habitants sont musulmans, la réaction de Mar N'Diaye est d'autant plus significative qu'elle suggère l'attitude commune de ces habitants envers "l'icônoclastie des musulmans" de cette région.[64] Mais l'on ne peut donner raison à Kane que

dans la mesure où ces musulmans ne tolèrent pas le manque de respect pour les traditions islamiques. Par ailleurs, l'opinion de Kane semble réaliste à lumière d'une illustration de l'éducation islamique au Sénégal dans l'Aventure ambiguë, un roman autobiographique de C. Hamidou-Kane qui, selon Vincent Monteil, doit sa première formation "au maître qui lui apprend, en arabe, une parole incompréhensible, dont l'impeccable récitation est exigée, au besoin sous les coups ("verges, bûches enflammées, tout ce qui lui tombait sous la main...").[65]

Cette illustration actualise en effet la signification de l'expression "ni bûcher ni tailler", symbolisant l'insuffisance de l'éducation religieuse de Serigne Fall. Mais elle permet également de voir que l'auteur des Contes d'Amadou Koumba ne vise pas à satiriser tous les marabouts. Car il existe dans ses contes d'honnêtes marabouts, tels que Serigne Khali (qui fait hurler et fuir un voleur dans la nuit en lui passant une tranche de pastèque fraîche et juteuse sur l'échine et le dos) et le grand marabout de Maka-Khouli (qui rend un jugement légendaire en posant une seule question à un mari bagarreur dont le cas de divorce n'a été compris par aucun juge de la région).[66] Enfin, il faut voir en Serigne Fall l'archétype du marabout sournois que nul ne saura imiter sans courir le risque d'être puni.

Le conte l'Os ressemble au Prétexte sur les plans de la structure et du thème; mais il en diffère cependant en ce qui concerne le développement du thème et les causes du rire.

Comme dans le cas du conte Prétexte, l'introduction de l'Os permet de deviner la conclusion du récit. En effet, ce récit commence avec un proverbe auquel l'auteur ajoute un deuxième qui caractérise la cupidité de Mor Lame, personnage principal du conte:

"S'il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou." Ainsi dit-on d'un gourmand impénitent.

A propos de Mor Lame l'on ajouta: "Si la cupidité ne t'a pas entièrement dépouillé, c'est que tu n'es vraiment pas cupide!"[67]

Après cette introduction, vient le récit proprement dit, récit dont l'action se rapporte à la gourmandise aussi bien qu'à la cupidité de Mor Lame. Enfin, le conteur clôt le récit en donnant les nouvelles de l'enterrement du même Mor Lame et du transfert de ses biens à Moussa, son "frère de case" avec lequel il n'a pas voulu partager un os.

Comme dans la plupart des contes de Birago Diop, la scène est dans la campagne, dans le village sénégalais appelé Lamène.[68] Une peste ayant ravagé le bétail de la région, il y a vingt ans que personne dans le village n'a pu goûter à la viande de boeuf. Heureusement, la récolte est si magnifique que les villageois décident d'envoyer les plus forts des jeunes gens de Lamène au Ferlo, pays des pasteurs peuhls, échanger une partie de leur récolte contre un taureau. Et le jour même du départ des jeunes gens pour le Ferlo, "Mor Lame avait choisi, dans sa tête," le morceau qu'il prendrait lors du partage du boeuf: "un os, un jarret bien fourni en chair et bourré de moelle onctueuse!" Ensuite, le jour du partage venu, Mor Lame obtient le jarret tant désiré; mais il ne pourra pas le manger seul. Car Moussa, son frère de case, vient lui rendre viste avec l'intention de partager le repas.

L'action du conte se rapporte à la gourmandise exagérée de Mor Lame que punira ce que Mercier nomme "la justice immanente."[69] Quant au rire, l'auteur réussit à le produire en créant des effets de contraste entre l'obstination de Mor Lame à défendre l'os et la persistance de Moussa à vouloir partager cet os avec son frère de case. L'auteur ajoute à cela la répétition des dialogues monotones entre Mor Lame et sa femme,

dialogues quasi rituels dont la tonalité évolue du comique au tragique.

Cependant que l'obsession de Mor Lame pour l'os est évidente dès le départ des jeunes gens de Lamène pour le Ferlo, l'auteur s'est arrangé pour la décrire progressivement, de façon à susciter une persuasion de plus en plus profonde de l'égoïsme et de la gourmandise de ce personnage. C'est ainsi qu'il nous fait entendre Mor Lame donnant à sa femme cette instruction, immédiatement après avoir fait le choix du morceau qu'il prendrait le jour du partage du boeuf:

> - Tu le feras cuire doucement, lentement, longuement, avait-il depuis ce jour et chaque jour recommandé à sa femme, Awa, jusqu'à ce qu'il s'amollisse et fonde comme du beurre dans la bouche. Et que, ce jour-là, personne n'approche de ma demeure![70]

Et le narrateur d'illustrer l'obsession de Mor Lame pour l'os, venu le retour à Lamène des jeunes gens envoyés au Ferlo pour ramener un boeuf:

> Au risque de recevoir un coup de pied, qu'il évita de justesse, Mor Lame était venu tâter l'os de son jarret. Et après avoir rappelé à ceux qui allaient tuer et partager la bête au premier chant du coq que c'était bien là la part qu'il avait choisie et qu'il voulait, il s'en était allé recommander à sa femme de le faire cuire doucement, lentement, longuement.[71]

Notons que Mor Lame a fait la même recommandation une troisième fois en donnant le jarret à sa femme, après avoir barricadé la porte. Mais c'est par opposition à l'intention du parasite Moussa de partager l'os avec lui que l'obsession de Mor Lame devient beaucoup plus risible.

Le narrateur fait coïncider l'apparition de Moussa sur la scène avec le début du dialogue dans le récit. Ainsi commence ce dialogue entre Mor Lame et Awa, dialogue rituel que constituent des paroles monotones répétées dans neuf circonstances différentes du récit:

> Mor Lame était étendu sur son <u>tara</u>, son lit de branches et de fibres d'écorce. Awa était accroupie auprès du feu qui enfumait le haut de la case. Le fumet du bouillon montait lentement et, peu à peu, chassait l'odeur de la fumée et remplissait toute la case,

chatouillant les narines de Mor Lame.

Mor Lame se releva légèrement, s'appuya sur le coude et demanda à sa femme:

- Où est l'os?
- L'os est là, répondit Awa après avoir soulevé le couvercle et piqué le jarret.
- S'amollit-il?
- Il s'amollit.
- Remets le couvercle et attise le feu! ordonna Mor Lame.[72]

Mais Moussa se trouve déjà à la porte dès la première reprise du dialogue entre Mor Lame et sa femme. Moussa a donc décidé de visiter son frère de case après avoir constaté son absence à la prière, que Mor Lame n'avait pas l'habitude de manquer. Aussi a-t-il deviné la cause de cette absence avant de décider d'aller voir Mor Lame chez lui-même:

> Moussa, se jurant qu'il mangerait de cette viande, s'en fut à la demeure de celui qui était plus que son frère ...
> - Il ne mangera pas tout seul cet os! Il ne le mangera pas sans moi! se disait-il en heurtant, de plus en plus fort, la tapate de Mor Lame et en appelant son frère de case:
> - C'est moi, Mor! C'est moi, Moussa, ton plus-que-frère, ton 'bok-m'bar! Ouvre-moi![72]

Cette phase du récit est d'autant plus comique qu'elle marque le début de la dénonciation de l'égoïsme de Mor Lame que Moussa tient à corriger en usant de son droit à l'hospitalité. Bien plus, il est prêt à abuser de ce droit; car, justifie-t-il, "Plus forte que l'amour fraternel, plus tyrannique que l'amour paternel, la fraternité de 'case' soumet l'homme digne de ce nom à des règles, à des obligations, à des lois qu'il ne peut transgresser sans déchoir aux yeux de tous." Ainsi, rapporte le narrateur, alors que Mor Lame venant de s'informer sur l'état de l'os ordonne à Awa de remettre le couvercle, d'attiser le feu, de sortir et de fermer la porte de la case avant d'ouvrir à Moussa et de s'étendre sur la natte à l'ombre d'un flamboyant au milieu de la cour, le visiteur indésirable n'hésite pas à s'étendre à côté de son frère de case et à lui parler du temps de

leur jeunesse pour lui rappeler ses obligations.

A ce point, l'on a affaire au rire d'amusement qui résulte de l'opposition entre l'enthousiame de Moussa et l'indifférence de Mor Lame, opposion que le narrateur traduit ainsi dans le récit: "Salutations cordiales et joyeuses d'une part, de l'autre, des grognements et un visage renfrogné, comme une fesse découverte à l'air frais du matin." Pourtant, l'obstination de Moussa ne tarde pas à décourager Mor Lame. La situation devient alors de plus en plus tragique au fur et à mesure que la présence de Moussa devient inévitable, et les efforts déspérés de Mor Lame visant à renvoyer le parasite s'intensifient-ils progressivement. Il décide d'abord de tomber malade pour forcer Moussa à partir:

> Encore une prière. Puis la prière de l'izan, après que le soleil, las de sa journée, se fut couché.
> Mor Lame, immédiatement après la dernière génuflexion, demanda, à l'écart, à sa femme:
> - Où est l'os?
> - L'os est là-bas.
> - S'est-il amolli?
> Awa s'en fut dans la case et revint:
> - Il s'est amolli.
> - Ce Moussa! fit le mari tout bas, mais la rage au coeur, ce chien ne veut pas s'en aller; Awa, je vais tomber malade.
> Ainsi, dit-il, ainsi, fit-il.
> Et tremblant, raide, il se mit à transpirer comme une gargoulette remplie d'eau et pendue à l'ombre d'un tamarinier; et à frissonner comme le lait qui va bouillir.
> Aidée de Moussa, qui en vrai frère-de-case, compatissait grandement aux douleurs de Mor Lame, Awa transporta son époux dans une autre case que celle où bouillait la marmite.[72]

Ici commence une phase décisive marquant la victoire progressive de Moussa. Car, l'occasion ayant été donnée au parasite d'entrer dans la case de Mor Lame, il sera impossible de l'en faire sortir. En effet, Moussa va imposer sa présence dans la demeure de Mor Lame au nom de ses obligations envers ce faux frère de case feignant successivement le malade et le mort. Ce prétexte lui permet d'ailleurs de déjouer la complicité d'Awa

qui, compatissant au désespoir de son mari qui vient de feindre le mort après s'être renseigné une cinquième fois sur l'état de l'os et la présence de Moussa, suggère au visiteur indésirable d'aller chercher le marabout et informer les gens du village de la mauvaise nouvelle. Plus malin qu'elle, Moussa refuse de quitter la maison et justifie son refus en rappelant ses obligations envers le faux cadavre de celui qui fut son plus-que-frère:

> - Jamais de la vie, affirma Moussa. Jamais, je n'abandonnerai, à cette heure-ci, mon plus-que-frère, ni toi toute seule devant son cadavre. La terre n'est pas encore froide, le premier coq n'a pas encore chanté. Je ne vais pas ameuter tout le village. Nous allons le veiller, tous les deux seuls, comme nous le devons, nous qui sommes, nous qui fûmes les êtres qui lui furent les plus chers.[73]

Comme on le voit, ce qui nous fait rire est le fait que Moussa commence déjà à faire la loi dans la demeure de Mor Lame. Par ailleurs, la situation ne tarde pas à devenir tragique comme Awa n'arrive pas à faire entendre raison à son mari. "Mor, la chose devient trop sérieuse", lui dit-elle une première fois. "Voici, dans la maison, tout le village venu pour te laver, t'ensevelir et t'enterrer." Une seconde fois, au moment où le marabout est prêt à ensevelir Mor Lame, Awa, qui prétend faire la dernière volonté de son mari en demandant au marabout l'autorisation de dire une prière à l'oreille du defunt pour que Dieu ait pitié de lui, souffle encore: "Mor! lève-toi! On va t'ensevelir et t'enterrer si tu continues à faire le mort." Et le marabout étant disposé à la laisser prier à l'oreille de Mor Lame, Awa tente à plusieurs reprises de sauver la vie à son gourmand de mari, même quand il est déjà placé dans la tombe. Mais la réaction de Mor Lame demeure inchangée: il s'enquiert d'abord sur l'état de l'os et la présence de Moussa pour déclarer alors ce qui suit au cours

des dialogues successifs avec sa femme: "Que l'on me lave!", "Que l'on m'ensevelisse!", "Laisse que l'on m'enterre. J'espère qu'il s'en ira enfin." "Laisse combler ma tombe." Et finalement on combla la tombe.

Après l'enterrement de Mor Lame Serigne Fall, approuvé par tous les vieux du village de Lamène, décide:

> - Moussa, tu fus le frère-de-case, le plus-que-frère de Mor Lame. Awa ne peut passer en des meilleures mains que les tiennes. Son veuvage terminé, tu la prendras pour femme. Elle sera pour toi une bonne épouse.
>
> Et tout le monde s'en fut après force inch Allah!
>
> Alors Moussa, régnant déjà en maître dans la maison de feu Mor Lame, demanda à Awa:
>
> - Où est l'os?
>
> - Il est là, fit la veuve docile.
>
> - Apporte le et qu'on en finisse.[74]

Il est facile de tirer une conclusion à ce conte. En fait, il s'agit d'une mise en garde contre tout vice qui enfreint le devoir sacré de l'hospitalité, comme Makward l'explique dans le passage cité ci-après:

> In a society where hospitality is sacred, where, however humble the household, all visitors are invited to share your meal -- even those whose arrival just before the dish of rice (ceb-u-jen) is brought out from the kitchen, cannot be viewed as a mere coincidence, especially by the younger members of the household -- where it is seemly to welcome these visitors without showing any feeling of displeasure in such a society a story which deals with greed and avariciousness as a regrettable human and social defects, may invariably bring to the mind of the listener -- here the reader -- a remembrance of at least one instance in one's life when one could not help scowling at a confirmed mealtime visitor. In Wolof lore this rôle is often attributed to a Moor or a false marabout.[75]

Cette remarque de Makward nous permet donc de saisir l'aspect réaliste du conte de Mor Lame, personnage que la cupidité a dépouillé entièrement et que la gourmandise a fait porter en terre, comme prédit dans les proverbes avec lesquels le narrateur a introduit le conte. La portée éducative du conte demeure évidente malgré l'effet d'exagération ayant porté

le vice de Mor Lame jusqu'au point où celui-ci préfère sa mort et son enterrement au partage de l'os. Malgré cette exagération, le message du conte reste pourtant clair: le respect de l'hospitalité est de rigueur.

Le Boli est un autre conte de Birago Diop traitant du respect. Mais contrairement aux contes de cet auteur que nous venons d'analyser, aucun proverbe n'ouvre ni ne clôt le récit. Par contre, le conteur donne le portrait d'un vieux forgeron dévoué au culte des ancêtres en guise d'introduction pendant qu'il clôt le récit en décrivant les scènes de l'arrestation et de la libération de l'héritier du forgeron accusé de sacrilège. Aussi le contraste de la dévotion du vieux forgeron et de l'irrévérence de son jeune fils constitue-t-il la principale cause du rire dans ce conte.

Le conte de Boli relate les mésaventures de Tiéni, l'adolescent auquel Noumouké-le-Forgeron, son père devenu trop vieux pour s'occuper de son métier, voudrait transmettre l'art et les secrets d'un forgeron. Comme on peut le voir dans la citation suivante, le conteur exprime les préoccupations du vieux forgeron en donnant un portrait de Noumouké, portrait dans lequel la vieillesse du forgeron est mise en relief par la jeunesse de son fils:

> Les jambes du vieux Noumouké-le-Forgeron n'y mettaient pas de la mauvaise volonté, mais vraiment elles n'en pouvaient plus de porter son tronc noueux, sa tête ridée et son crâne désséché que blanchissait le coton égrené de ses cheveux et de sa maigre barbe.
>
> Le vieux Noumouké ne pouvait plus que péniblement aller au Bois sacré pour verser le lait aigre et le sang des poulets sur les pieux et les statuettes qui abritaient les ancêtres.
>
> Tiéni, le fils du vieux forgeron, était encore trop jeune pour être initié aux rites du clan et aux sacrifices. Il n'était même pas encore entré dans la case des hommes.[77]

Le proverbe français "Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait" résume certainement mieux le contenu du passage cité. Car les métaphores

relatives aux difficultés qu'éprouve le vieux forgeron à se rendre au Bois sacré traduisent le manque de force physique, tandis que le fait de n'être pas encore entré dans la case des hommes signifie le manque d'expérience. Néanmoins, l'attachement opiniâtre à son projet permet au vieux forgeron de rapporter du Bois sacré, la dernière fois qu'il put se traîner jusque-là, "le Boli, la statuette la plus vieille de toutes les statuettes" qu'il plaça au beau milieu de son atelier. Ainsi, non seulement épargne-t-il ses forces en offrant chaque jour des sacrifices aux ancêtres dans l'atelier même, où le petit Tiéni l'aide au soufflet, mais sa dévotion est récompensée par l'ombre de Boli qui, transformé en un vigoureux jeune homme, se fait embaucher pendant que Tiéni subit l'initiation dans la case des hommes. En outre, sa vigueur redonne à l'atelier l'atmosphère qu'il avait pendant le bel âge de Noumouké:

> Et tous les matins, le vieux Noumouké, avant d'allumer le feu de sa forge, versait une calebassée de lait aigre aux pieds panards de la statuette et la saluait longuement:
>
> Boli, porte mon salut à ceux de là-bas
> Et témoigne que je n'ai jamais fait
> Que ce qu'ils ont toujours ordonné!
>
> Au septième jour, le vieux Noumouké venait de forger des dabas, aidé au soufflet par le petit Tiéni qui allait, le lendemain, entrer dans la case des hommes, quand l'ombre de Boli se transforma en un vigoureux jeune homme, entra dans la case et demanda du travail. Il fut vite embauché. Et se mit encore vite au soufflet.
> Et l'on entendit plus, venant de la forge du vieux Noumouké comme du temps de son bel âge, que des chants rythmant la respiration des outres du soufflet et les battements des marteaux.[77]

Certes, le vieux forgeron n'a pas manqué l'occasion de revivre sa jeunesse en travaillant chaque jour en compagnie de l'ombre de Boli transformé en un jeune homme. Mais, comme l'indique ce dialogue de mauvais augure entre l'ombre de Boli et les outres du soufflet, le souvenir du bel âge ne dure pas pour Noumouké qui ne tarde pas à rejoindre

les ancêtres:

Du matin au soir, le jeune homme chantait et ses chants redonnaient vigueur au vieux forgeron et à ses outils:

Et ça tombe! ça tombe!
Et pourquoi ça ne tomberait-il pas?
Ça tombe!
- Quoi?
- Mais tout!
Tout tombe!

Les outres du soufflet soupiraient lourdement et se gonflaient avidement:

Tout tombe!
Où irait la feuille?
Où irait le soleil?
Tout tombe!

Et les outres du soufflet interrogeaient:

Où?
Où?
Où?

Et le jeune homme:

Tout tombe!
Tout!
Tombe!

Où? Où? Où?

demandeaient les outres du soufflet.
Et le jeune homme:

Mais vers la tombe!!![78]

En traitant du talent personnel exceptionnel de Birago Diop dans le "chant-poème", Senghor fait remarquer, à juste titre, un aspect particulier du dialogue que nous venons de citer:

Nous entendrons, tour à tour, les coups sourds du marteau et les soupirs des outres en peau de chèvre, sans parler du rapprochement insolites des homonymes "tombe" (verbe) et "tombe" (substantif), qui donne leur sens aux harmonies imitatives.[79]

Le "dialogue rythmé" (comme le nomme Senghor) de l'ombre de Boli et des

outres du soufflet pourrait inciter un rire d'amusement; mais il présage un événement triste et cesse d'être amusant. Car les ancêtres ne tardent-ils pas à appeler vers eux le vieux forgeron.

Pourtant, l'épisode suivant recèle un rire comique, résultant des conséquences immédiates d'un sacrilège dont Tiéni s'est rendu coupable. A propos de ce sacrilège, le narrateur rapporte qu'après la mort de son père Tiéni,qui, "à la sortie de la case des hommes, était parti, là-bàs, loin vers l'Est, voir du pays et d'autres hommes," était revenu à la forge ancestrale et avait prit les marteaux et les pinces, non pour travailler comme il faut selon la tradition de son feu père, mais pour s'amuser de Boli:

> Tiéni arrivait les mains vides, prenait un marteau. Mais avant d'aplatir une plaque de fer ou de cuivre, d'étirer un fil d'or ou d'argent, Tiéni s'approchait, chaque matin, du piquet-maître et de la statuette et donnait un bon coup de marteau sur la tête de Boli:
>
> Tiens Boli! Tiens!
> Grandes oreilles et jambes torses,
> Gros ventre et long bras!
> Tiens Boli, tiens!
>
> Il ne s'en mettait qu'avec plus d'ardeur au travail. Le plus souvent, il ne paraissait même pas devant l'enclume.[80]

L'on peut deviner qu'ici s'annonce la fin du récit, l'épisode de la punition que mérite le sacrilège de Tiéni. Cet épisode commence avec l'arrivée à Korodougou, village de feu Noumouké-le-Forgeron, de Débo, une vieille peuhle qui, passant devant la forge, est attirée par les chants du jeune homme né de l'ombre de Boli:

> - Entrez, bonne femme! Entrez, Grand-mère! Ici on rend la jeunesse aux vieilles gens et aux plus vieux encore, dit le jeune homme qui était seul dans la forge.
> La vieille Débo entra.
> - Dis-tu la vérité, Forgeron? Dis-tu la vérité?
> - Ne perdons pas de temps! Donnes-moi l'outre de lait caillé qui pend au flanc de ton boeuf.

> La petite servante décrocha l'outre de lait caillé et la porta dans la forge.
>
> - Que me prends-tu pour me rajeunir puisque cela t'est possible?
>
> - Tu me donneras le premier veau de la plus jeune de tes genisses.[81]

Et le conteur de rapporter la suite des événements ayant suivi cet accord entre l'ombre de Boli et la vieille Débo:

> Le jeune homme -toujours jeune- prit la vieille Débo et la mit dans le feu. Avec ses pinces, il retourna le corps, qui brûla jusqu'aux os. Il mit les os dans la calebasse de caïlcédrat qui servait à refroidir le métal rougi, or, argent, cuivre ou fer. Il y versa ensuite le lait caillé de l'outre. Il compta trois fois sept, et, de la calebasse, sortit Débo plus jeune et plus belle que le jour lointain de ses épousailles avec Mawdo, il y avait de cela elle ne savait plus combien d'années d'errance entre les vastes sables et le grand fleuve...[82]

La punition de Tiéni est donc préparée. Le vieux Mawdo, mari de Débo, est obligé de se rendre à Korodougou pour demander au jeune forgeron qui a rajeuni sa femme de lui redonner sa jeunesse. Car, ainsi que le narrateur le rapporte, Débo ne veut plus vivre avec un vieil homme:

> - Me voici redevenue jeune et belle, dit Débo. Inutile de te dire, mon Oncle, que je ne veux pas d'un mari vieux comme toi, qui pourrait être mon arrière-grand-père! Va, au village de Korodougou, trouver le forgeron qui m'a ainsi transformée si tu veux que je reste avec toi. Cela ne te coûtera qu'un veau à naître pas avant trois ans.[83]

La conclusion du dernier épisode aura pourtant une certaine tonalité tragique: le jeune homme né de l'ombre de Boli est absent mais, ayant réussi à expliquer à Tiéni ce qui est arrivé à Débo dans le même atelier, les Peuhls poussent le fils de feu Noumouké à rajeunir le vieux Mawdo. Le sacrilège de Tiéni se met à l'oeuvre après avoir proféré des injures et donné des coups de marteau à la statuette sacrée. Les aïeux sont mécontents; et l'opération de rajeunissement échoue: "Rien ne surgit du lait dans la calebasse de caïlcédrat, où nageaient, sur la nappe blanche, les os noircis, tels des bouts de charbon". Tiéni a beau compter trois fois

sept jusqu'à l'aube, heure où Fama, le roi du pays qui, attiré par les cris, les pleurs et les grognements des peuhls, se rend à la forge. Un jugement sommaire est alors improvisé:

> Et Débo, la poulotte, hurlant et pleurant, se roula aux pieds du cheval du roi:
> - Le forgeron a brûlé mon époux, mon cher et tendre mari!
> - Et tous les Peuhls, hommes mûrs, jeunes bergers, femmes et servantes d'approuver:
> - Il l'a brûlé et il a jeté les os dans la calebasse de caïl-cédrat pleine de lait caillé.
> - Il devait le transformer en jeune homme et voilà ce qu'il m'a fait! Pleurnichait encore Débo.[84]

Finalement, Fama condamne Tiéni à mort, et ses hommes vont couper la tête au meurtrier dans le Bois sacré. Mais, heureusement pour Tiéni, il est libéré grâce à l'intercession faite auprès du roi par l'ombre de Boli qui, après avoir transformé les os calcinés du vieux Mawdo en jeune homme, obtient de Tiéni une promesse formelle de respecter la statue sacrée:

> S'approchant de Tiéni-le-Forgeron, ligoté comme un fagot de bois mort, le jeune homme lui demanda:
> - Et où vas-tu mon maître?
> - Je vais me faire couper le cou au Bois sacré! répondit Tiéni, pleurant et tremblant.
> - Maltraiteras-tu encore en paroles et en actes le Boli? interrogea le jeune homme.
> - Jamais plus! jamais! fit le forgeron.
> Le jeune homme courut à hauteur du cheval du roi:
> - Fama, dit-il, l'homme n'est pas coupable. Le Peuhl est bien à la forge.
> On détacha Tiéni et tout le monde — le roi et sa suite, les hommes et les femmes peuhls, les jeunes bergers et les servantes — revint à la forge, où l'on trouva Mawdo-le-vieux-Peuhl jeune et beau comme à la veille de ses épousailles avec Débo.
> Et, depuis Tiéni, aucun forgeron n'a jamais osé manquer de respect aux objets du culte qui abritent les ancêtres partis.[85]

Un parcours du récit permet de relever de nombreuses causes du rire dans le conte de Boli; mais les causes suivantes retiennent notre attention: l'emploi des métaphores dans la description burlesque du vieux Noumouké; la répétition, telle que dans le "dialogue rythmé" de l'ombre

de Boli et des outres du soufflet, dans le jeu de mots décrivant l'arrêt de la vieille Débo à la forge du village de Korodougou ("Elle tira sur la corde qui tira l'anneau qui tira sur le mufle du boeuf porteur. Elle descendit de sa monture et tendit la corde à sa petite servante."); la réponse de Tiéni-le-Forgeron au vieux Mawdo demandant d'être rajeuni ("Te rajeunir? Toi qui as plus qu'un pied dans la tombe?"); les scènes de l'échec de l'opération de rajeunissement du vieux Peuhl, de l'arrestation et de la libération de Tiéni; le contraste du mépris et de la tendresse que Débo éprouve envers Mawdo avant et après la tentative fatale du rajeunissement de ce dernier, etc.

Du point de vue de l'éducation cependant, les différentes manifestations du rire n'ont pas la même signification, et dans chaque contexte le type d'enseignement qu'elles renferment dépend du personnage impliqué dans le processus de l'incitation du rire. Pour en citer des exemples, nous considérons les cas de trois personnages: Noumouké, Débo et Tiéni. En ce qui concerne la description de Noumouké, les métaphores soulignent la désintégration évidente du corps humain sous le poids de l'âge; mais il s'agit ici d'un rire qui ne renferme pas du tout une intention maligne. Cependant, le narrateur poursuit un objectif double dans le cas du rire se rapportant aux comportements de Débo. Car, non seulement renseigne-t-il le lecteur sur le mode de vie des pasteurs peuhls (quasi nomades) en se référant aux boeufs, aux génisses, aux veaux, au lait et à l'errance à travers une région sablonneuse de l'Afrique de l'ouest, mais il dénonce en même temps la coquetterie d'une vieille femme qui se fait rajeunir par un forgeron mystérieux et pousse son vieil époux à risquer sa vie entre les mains d'un forgeron sacrilège pour la contenter. Il est donc probable qu'ici le lecteur soit incliné à compatir à la douleur des Peuhls

endeuillés subitement; mais l'association du triste événement à sa cause l'amène à rire, malgré lui, des os calcinés de Mawdo flottant à la surface de lait dans la calebasse, et de Tiéni, ligoté comme un fagot de bois. Aussi le fait que l'ombre de Boli, que les Peuhls prennent pour un élève de Tiéni, ait accompli le rajeunissement de Mawdo pour obtenir du roi la mise en liberté du maître forgeron (qui promet de respecter les objets du culte ancestral) produit-il des effets de dégradation dans la mesure où, aux yeux des Peuhls, Tiéni est incapable d'accomplir une tâche que son aide forgeron ne trouve pas du tout difficile. Bien plus, il est humiliant que le maître forgeron apprenne de son élève ce qu'il aurait dû savoir. Entendez par là le respect des traditions relatives à son métier.

A ce propos, Mercier conclut que les contes de Birago Diop s'accordent "aux enseignements mesurés de la sagesse ancestrale." Et Mercier explique sa conclusion en citant des propos tenus par Birago Diop lui-même dans l'introduction au conte Fari l'ânesse:

> Comme les fables et les contes de fées, les contes de Birago Diop sont en effet l'expression d'une sagesse. C'est le trait que, dès le début de son premier recueil, il relève comme caractéristique d'Amadou Koumba, le maître conteur dont il rapporte les dits:
> Souvent, sur un mot de l'un d'entre nous, il nous ramenait loin, bien loin dans le Temps. Souvent aussi, un homme qui passait, le geste d'une femme, faisait surgir de sa mémoire des contes et des paroles de sagesse que le grand-père de son grand-père avait appris de son grand-père.[86]

Ramenant cette explication au conte de Boli, Mercier précise ce qu'il entend par les enseignements mesurés de la sagesse ancestrale: il est reproché à Tiéni le refus d'apprendre de son père le respect des objets du culte ancestral:

> Le respect de l'inconnu est la première règle du savoir-vivre et de la morale. Certes le respect s'impose à l'égard des objets sacrés, et l'irrévérence du fils du forgeron Noumouké envers la statue du Boli risque de lui coûter la vie, car il est incapable de

> reproduire le miracle de rajeunissement accompli sur une vieille femme par le jeune homme né de l'ombre de la statue ...[87]

Tiéni tombe dans la catégorie de personnages (tels que Béye-la-Chèvre, Serigne Fall et Mor Lame) châtiés pour avoir péché contre les traditions ancestrales. Comme Béye-la-Chèvre qui, en rencontrant l'hyène, a regretté de n'avoir pas voulu écouter les enseignements lui donnés par ses tantes, Tiéni apparend à respecter les objets du culte ancestral et promet de ne plus commettre un sacrilège. En outre, son humiliation publique devient une leçon pour tous les forgerons qui, désormais, se gardent d'attirer sur eux la colère des ancêtres vindicatifs.

Un relevé des thèmes, des buts éducatifs et d'autres particularités des contes de Birago Diop, comparés à ceux des Acholi traduits par Okot p'Bitek, fera l'objet de la conclusion générale du présent mémoire. Notons cependant, pour conclure le présent chapitre, que les contes analysés recèlent l'influence des différents milieux fréquentés par Birago Diop. Ainsi, le conte de la jeune chèvre espiègle se rapporte à l'enfance de l'auteur, non seulement en ce qui concerne la vie en famille et les dits des contes le soir, mais aussi l'apprentissage des contes français à l'école coloniale que suggère la parodie de la Chèvre de M. Seguin. Quant au conte de Serigne Fall, l'on peut y reconnaître la connaissance profonde qu'a Birago Diop des marabouts et de l'école coranique dont il fut élève lui-même. Enfin, le conte de Mor Lame est marqué par la défense d'un élément important des valeurs culturelles africaines (l'hospitalité) qu'a dû inspirer la Négritude. Il en est de même du conte de Boli, dans lequel le respect du culte des ancêtres est mis en relief. Faut-il ajouter à cela l'influence quelque peu modeste du métier de médecin vétérinaire en Afrique Occidentale Française que Birago reconnaît lui-même

en ces termes: "mon métier de vétérinaire n'a eu une influence notable dans mon oeuvre littéraire. Si ce n'est, bien sûr, dans la mesure où mes fonctions de 'veto colonial' m'ont permis d'être mieux et plus en contact avec la brousse, gens et nature, au cours de tournées (à cheval, à pied, à bicyclette, plus tard en voiture), vingt à vingt-sept jours par mois; à la recherche des éleveurs et des bergers méfiants; à la poursuite des troupeaux vagabonds."[88]

NOTES: CHAPITRE QUATRIEME

[1] Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire: Birago Diop," Etudes Françaises, vol. 4, no. 2 (Mai 1968), p. 120.

[2] _____, "Les contes sénégalais de Birago Diop," Actes du V^eme Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Belgrade, 1967), p. 527.

[3] A. C. Brench, "Two Writers from the 'vieilles communes' Birago Diop and Abdoulaye Sadji," in The Novelists' Inheritance in French Africa: Writers from Senegal to Cameroon (London: Oxford Univ. Press, 1967), pp. 14-22.

[4] Ibid., p. 15.

[5] Ibid., p. 16.

[6] Ibid., p. 14.

[7] Monique et Simon Battestini, "Aperçu biographique," in Birago Diop, écrivain sénégalais. Littérature africaine, 6 (Paris: Fernand Nathan, 1964), pp. 3-4.

[8] Idris Makward, "Birago Diop, Storyteller from Senegal," Kentucky Romance Quarterly, 16, no. 4 (1969), pp. 359-360.

[9] Ibid., p. 361.

[10] Birago Diop, "Introduction," in Les Contes d'Amadou Koumba. Deuxième édition (Paris: Présence Africaine, 1961), pp. 10-12.

[11] Mohamadou Kane, Les Contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française. Langues et Littératures, 16 (Université de Dakar: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968); Birago Diop: l'Homme et l'Oeuvre (Paris: Présence Africaine, 1971).

[12] A. C. Brench, op. cit., p. 15.

[13] Birago Diop. op. cit., p. 10.

[14] Monique et Simon Battestini, op. cit., pp. 5-7.

[15] Ibid., p. 19.

[16] A. C. Brench, op. cit., p. 16.

[17] Mohamadou Kane, Birago Diop: l'Homme et l'Oeuvre, pp. 60-61.

[18] Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire: Birago Diop," p. 140.

[19] Idris Makward, op. cit., p. 368.

[20] Birago Diop, Contes et Lavanes (Paris: Présence Africaine, 1963), pp. 9-16.

[21] Ibid., pp. 9-10.

[22] Ibid., p. 15.

[23] Ibid., p. 16.

[24] Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire: Birago Diop," pp. 137-140.

[25] Mercier s'est servi particulièrement des deux catalogues de contes suivants: The Types of Folktales; a classification and bibliography. Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (F.F. Communications no. 3) trans. and enl. by Stith Thompson. 2d revision (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961) et le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlôts français des Etats-Unis, Antilles françaises, Haïti, île Maurice, La Réunion; t. 1 (Paris: Editions Erasme, 1957), t. 2 (Paris: G. -P. Maisonneuve et Larose, 1964).

[26] Alphonse Daudet, Lettres de mon moulin

[27] Mohamadou Kane, Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française, p. 159.

[28] Gérard Genette, Palimsestes, la littérature au second degré. Collection Poétique (Paris: Editions du Seuil, 1982), pp. 11-12.

[29] Alphonse Daudet, op. cit., p. 12.

[30] Ibid., p. 13.

[31] Ibid., p. 14.

[32] Ibid., p. 15.

[33] Ibid., p. 17.

[34] Ibid., pp. 13-14.

[35] Birago Diop, Contes et Lavanes, p. 10.

[36] Ibid., p. 11.

[37] Ibid., pp. 13-14.

[38]Ibid., p. 11.

[39]Ibid., pp. 11-13.

[40]Ibid., p. 13.

[41]Ibid., pp. 13-14.

[42]Ibid., p. 14.

[43]Ibid., p. 14.

[44]Ibid., p. 15.

[45]Ibid., pp. 15-16.

[46]Ibid., p. 10.

[47]Ibid., p. 15.

[48]Ibid., p. 39.

[49]Ibid., p. 39

[50]Ibid., p. 40.

[51]Ibid., p. 40.

[52]Ibid., p. 40.

[53]Ibid., pp. 40-41.

[54]Ibid., p. 41.

[55]Ibid., p. 41.

[56]Ibid., pp. 41-42.

[57]Ibid., p. 42.

[58]Ibid., pp. 43-44.

[59]Ibid., p. 43.

[60]Ibid., pp. 44-45.

[61]Ibid., pp. 45-46.

[62]Ibid., p. 42.

[63]Ibid., pp. 46-47.

[64]Vincent Monteil, Préf., L'Aventure ambiguë. Récit, par Cheikh Hamidou Kane (Paris: Julliard, 1961), p. 9.

[65]Voir les contes "Serigne Khali et le voleur", dans les Contes et Lavanes, et "le Jugement", dans les Contes d'Amadou Koumba de Birago Diop.

[66]Birago Diop, les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, p. 25.

[67]Comme l'indique Eileen Julien dans une critique de Mor Lame, publiée dans World Literature Today, vol. 53, no. 1 (Winter 1979), l'Os a été adapté par Birago Diop et mis en scène 1967 par le Théâtre National Daniel Sorano de Dakar.

[68]Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire, Birago Diop," p. 134.

[69]Birago Diop, Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, pp. 27-28.

[70]Ibid., p. 28.

[71]Ibid., p. 29.

[72]Ibid., p. 30.

[73]Ibid., pp. 32-33.

[74]Ibid., pp. 33-34.

[75]Ibid., p. 37.

[76]Edris Makward, op. cit., p. 364.

[77]Birago Diop, Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, p. 61.

[78]Ibid., p. 62.

[79]Ibid. pp. 62-63.

[80]Léopold S. Senghor, Préf., Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, p. 22.

[81]Birago Diop, Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba, p. 64.

[82]Ibid., p. 67.

[83]Ibid., p. 68.

[84]Ibid., p. 68.

[85]Ibid., p. 71.

[86]Ibid., p. 72.

[87]Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire: Birago Diop," pp. 126-127.

[88]*Ibid.*, p. 127.

[89]Mohamadou Kane, *Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, p. 203.

CONCLUSION

Dans l'introduction au présent mémoire, nous avons mentionné les controverses relatives à la place du conte populaire dans les sociétés traditionnelles d'Afrique noire et à l'association du conte populaire au rire. D'une part, avons-nous dit, le conte est considéré comme le genre de la littérature orale africaine le plus populaire, le plus répandu et le plus associé au rire; d'autre part, le rôle qu'il joue dans les sociétés africaines traditionnelles a échappé à nombre d'africanistes et de folkloristes à cause de cette association.

Dans le premier chapitre, nous avons montré que cette négligence des fonctions sociales du conte populaire africain est due surtout aux connaissances insuffisantes que ces africanistes et folkloristes ont du monde africain noir. A propos du savoir des folkloristes concernant l'Afrique noire, nous avons examiné le grief du mépris des Africains noirs et de leurs traditions orales que quelques chercheurs avertis des réalités africaines ont fait à certains de leurs collègues. Aussi cet examen nous a-t-il permis, premièrement, d'identifier quelques-uns des folkloristes n'ayant pas une bonne opinion des Africains noirs et de leur littérature orale et, ensuite, de réfuter leurs opinions défavorables en les confrontant aux jugements mieux pesés portés par les folkloristes ayant reconnu l'importance du conte populaire ainsi que celle de l'emploi du rire comme matériel didactique parmi les Africains noirs traditionnels. Robert Plant, Olivier de Bouveignes, Robert Nassau et Peter Fuchs ont été accusés du mépris des Africains noirs, tandis que Sigmund Koelle, Henri Junod et quelques autres africanistes sont de ceux qui ont dénoncé leurs collègues Européens ayant méprisé les Africains noirs et leur

littérature orale. Mais ces derniers, tous chercheurs africanistes, n'ont pas dénoncé leurs collègues pour les mêmes raisons. Selon les uns (par exemple Kunene et p'Bitek), le mépris des Africains traditionnels est le produit d'une oeuvre d'annihilation des cultures africaines dont les Européens se sont rendus coupables; selon les autres, il prouve l'insuffisance des connaissances que certains folkloristes ont du monde africain noir. Tout compte fait, la théorie relative à l'annihilation des cultures africaines nous a paru plus convaincante que celle concernant l'ignorance des folkloristes.

Les théories sur l'explication des causes du rire ont fait l'objet d'une revue plus ou moins systématique, revue dans laquelle les idées des philosophes et des savants ont été retracées à partir de l'Antiquité. Mais notre attention a porté spécialement sur les théories à caractère sociologique, celles de Bergson et de Dupréel notamment. Par ailleurs, nous avons employé ces théories pour analyser trois textes de l'art oral africain traditionnel (une chanson populaire, un récit épique et un récit historique ou biographique), afin d'illustrer comment les Africains traditionnels se servent du rire dans leur littérature orale pour prodiguer des enseignements aux membres des diverses sociétés.

La deuxième partie de notre étude a été consacrée à l'analyse de quatre contes des Acoli de l'Ouganda et de quatre autres contes tirés des Contes d'Amadou Koumba de Birago Diop. Ici, nous avons eu affaire surtout à une analyse des contes populaires inspirée par les théories du folklore et de la littérature orale. Cependant, dans le cas des Contes d'Amadou Koumba (qui constituent une oeuvre individuelle en ce qu'ils sont le produit de la réécriture en français des contes des Wolofs par Birago Diop), nous avons dû recourir à d'autres types de théorie de la

littérature et à quelques écrits sur l'oeuvre de Birago Diop.

Comme nous l'avons mentionné à la fin du troisième chapitre et au début du quatrième, outre la vaste connaissance du monde africain noir et l'initiative que Diop et p'Bitek ont dû prendre pour réhabiliter les cultures africaines, tous deux reflètent dans leurs oeuvres l'influence de la littérature orale ethnique. Notons cependant que, contrairement à Diop qui ne nie pas l'influence des maîtres étrangers que recèle son oeuvre, p'Bitek a préféré se conformer rigoureusement aux traditions orales de son groupe ethnique. Aussi a-t-il fait preuve de fidélité aux traditions orales des Acoli en traduisant littéralement en anglais les contes que renferme l'anthologie intitulée Hare and Hornbill. Pourtant, les contes ethniques que p'Bitek a traduits en anglais et ceux que Diop a réécrits en français présentent un certain nombre de caractéristiques communes, notamment en ce qui concerne leurs thèmes, leurs scènes, leurs personnages aussi bien que les buts éducatifs qu'ils peuvent renfermer.

L'action des contes de Hare and Hornbill se situe en milieu rural, dans une contrée du nord de l'Ouganda que p'Bitek nomme Acholiland. Il en est de même des Contes d'Amadou Koumba, contes dont Diop situe également l'action dans les milieux ruraux du Sénégal et du Soudan (le Mali notamment) qu'il a le privilège de parcourir en tous sens. Par conséquent les thèmes des Contes d'Amadou Koumba et de Hare and Hornbill se rapportent principalement à la vie villageoise: les conteurs décrivent diverses scènes de la vie rustique dans lesquelles on rencontre la faune et la flore locales, les animaux domestiques, les paysans et leurs notables aussi bien que les êtres surnaturels, tels que l'ogre et l'ombre des ancêtres qu'abritent les statues et d'autres objets. A titre d'exemple, les personnages majeurs de Hare and Hornbill sont notamment le lièvre et le

le calao; la pintade, le léopard et l'hyène; le caméléon et l'éléphant; la femme, le chien et la chèvre; la jeune fille belle et ses prétendants; la femme aveugle et la mouche tsé-tsé; le lièvre et le crocodile; le nain et les ogres; les jeunes filles allant cueillir des fruits sauvages; le léopard et le chien; le riche et le pauvre; le lièvre et sa femme; le vieux lion et le lièvre; le lièvre et la chauve-souris; le rouge-gorge et l'ogre; le lièvre et le moustique; le lièvre et le coq; le lièvre, l'ogre et l'éléphant; le lièvre, l'ogre et la tortue; commemt l'estropié devint un propriétaire terrien; l'homme sévère et la femme adultère; l'homme sévère et la fille mère; le lièvre et sa belle-mère; etc.

Jean-Marie Grassin a raison de faire remarquer que "les récits africains restent fortement marqués de signification morale, religieuse, politique."[1] Et l'analyse de l'emploi du rire comme moyen d'éducation dans quelques contes aussi bien que dans les contextes d'autres genres de la littérature orale africaine nous a permis d'aboutir à une conclusion semblable. Mais l'interprétation des buts éducatifs doit tenir compte de l'identité des personnages impliqués dans les événements contés, d'une part, et de l'autre, le public que le conteur vise à éduquer en se servant du rire.

L'emploi du rire en littérature orale africaine vise souvent la conservation des valeurs culturelles et, à son tour, cette conservation implique la recommandation de certains faits et attitudes ainsi que l'exclusion des autres. C'est pourquoi la saisie du message d'un conte est fonction des connaissances que l'auditeur a des valeurs culturelles de la société dans laquelle le conte a été produit. Aussi, dans le cas des contes traitant de personnages humains, la vie sociale prépare-t-elle chaque membre d'une société donnée à pouvoir décoder le message que

portent les qualités ou les défauts d'un personnage quelconque du conte. Par exemple, le public qui rit de l'obsession de Mor Lame pour l'os dans les Contes d'Amadou Koumba sait que la société recommande l'hospitalité alors qu'elle châtie l'avarice. Dans "Une journée de beau-père", un autre conte de Birago Diop, le narrateur souligne l'importance de l'entraide mutuelle en incitant le public à rire de Mor Yacine qui, "s'agitant comme un haricot esseulé dans une marmite d'eau bouillante, débitait et ponctuait de sa vaniteuse et agaçante affirmation: 'Personne ne peut rien contre moi.'" Mais quand vient le jour où Mor Yacine doit travailler dans le champ de son futur beau-père en compagnie des jeunes gens de son village, l'aveugle, Matar Goumba, parcourt tout le village et prétend que ce vantar de Mor Yacine l'a chargé de prévenir les mêmes jeunes gens que le jour de travail était reporté à une autre semaine; par conséquent Mor Yacine perd sa fiancée après avoir travaillé tout seul dans l'ardeur du soleil et souffert de la honte. Par ailleurs, la punition infligée à Tiéni-le-forgeron amuse un public qui y voit un juste prix que doit payer celui qui a manqué de respect envers les objets sacrés que vénérait Noumouké, le defunt père de Tiéni. Et dans le conte que p'Bitek a traduit sous le titre "The Strict Man and his Daughter" le narrateur corrige cet homme (qui surveille trop sa fille ayant atteint l'âge de mariage) en faisant rire le public de la consternation du père de famille trop sévère devant la grossesse de celle qu'il avait tant enfermée. Il va sans dire que la correction infligée au père de famille trop sévère est réaliste parmi les Acoli, qui marient leurs filles jeunes et qui considèrent la présence d'une fille-mère comme un déshonneur pour la famille.

famille.

Pourtant, le cas des contes où les personnages majeurs sort des animaux ou des êtres surhumains est un peu plus difficile. D'après p'Bitek,[2] dans pareils contes les caractéristiques physiques et biologiques des animaux, leurs moeurs ainsi que d'autres caractéristiques qui leur sont attribuées par la société humaine permettent de décoder les buts éducatifs poursuivis dans chaque conte. Ainsi, les Acoli présentent-ils le lièvre comme étant un tout petit animal qui court en bondissant et que la lance d'un chasseur n'atteint pas facilement. Dans les contes, il est présenté comme un personnage à la fois rusé et intelligent qui sait jouer un tour à tout grand animal qui se montre méchant envers les petits ou les faibles. Plus malin que le lièvre, le nain nommé Lagitin est méprisé à cause de sa petite taille; mais c'est lui qui remporte la victoire sur les grands et les sages, tels que l'éléphant, l'ogre et le lièvre. Il est sûr de lui; il est très intelligent et parfois rusé; il porte secours à ceux qui sont malmenés par les grands. Des fois, son rôle est attribué à Langogogo, le chétif caméléon, et à Oculi, la belette ou la fouine. P'Bitek indique également que les estropiés, les bossus et les jeunes filles laides jouent des rôles destinés aux héros précités, et qu'ils réussissent à sauver la vie aux personnes saines, fortes et belles. A propos de la signification morale des rôles joués par ces personnages, p'Bitek conclut que ces personnages représentent les malheureux dont aucun membre de la société ne peut se moquer impunément. A côté de ces personnages, poursuit l'africaniste ougandais, l'on rencontre l'hyène à laquelle les Acoli attribuent les défauts suivants: l'hyène se distingue des autres carnivores (notamment le lion et le léopard) par sa laideur, elle se nourrit souvent des restes de proie laissés par les lions et les

léopards. C'est pourquoi dans les contes populaires des Acoli l'hyène représente le glouton, le voleur, le poltron et le stupide qui a toujours faim, ne tient jamais ses promesses et ne rencontre jamais le succès. Enfin, explique p'Bitek, comme l'hyène, Obibi (le terrifiant ogre, être surhumain aux yeux multiples) a toujours faim et se réjouit de la chair des enfants désobéissants qu'il mange crus. Néanmoins, l'on retrouve vivant tout enfant ainsi dévoré en tuant l'ogre et en lui ouvrant la panse.

Pour conclure, p'Bitek fait remarquer que l'ogre apparaît dans les contes terrifiants que l'on destine aux enfants et qu'il est toujours défaits par les petits, tels que Lagitin, le lièvre, la tortue, le rouge-gorge, etc. Il arrive aussi, ajoute p'Bitek, que l'éléphant, le buffle et le léopard sèment la terreur dans les contes. Mais les petits animaux, malins et braves, finissent toujours par remporter la victoire sur ces grands animaux. Finalement, la joie rayonne sur le visage de tout enfant qui admire la vaillance et le trait d'esprit des petits héros du monde animal en même temps qu'il méprise les grands animaux vaincus. Autrement dit, en transposant les scènes imaginaires du conte à la vie du groupe social, l'enfant se rend compte que la société recommande la vertu et réprime les vices.

Un rappel des moeurs et portraits de quelques animaux des contes tirés de Hare and Hornbill suffit pour montrer comment les Acoli se servent des personnages du monde animal pour prodiguer des enseignements aux membres de leur société. Quand on considère en particulier le public composé des enfants, l'on arrive à constater que dans le conte intitulé "Guinea Fowl, Leopard and Hyena" le narrateur vise d'abord à assurer une

leçon d'histoire naturelle à l'usage des enfants en attirant leur attention sur les régimes alimentaires des carnivores et des gallinacés, en commençant par faire remarquer l'apparence physique semblable des personnages principaux du conte. Sur un deuxième plan, la présentation des qualités et des défauts que les Acoli attribuent au léopard et à l'hyène lui permet de recommander l'honnêteté à son public et de lui montrer les conséquences fâcheuses des vices. Et dans le conte "Elephant and Chameleon", le narrateur prêche la justice sociale en faisant rire le public, particulièrement en deux occasions, quand le tout puissant éléphant est incapable de faire jaillir l'eau que le chétif caméléon va réussir à procurer au monde animal menacé par la sécheresse et quand le fils du caméléon joue un vilain tour aux éléphants en les faisant brûler vifs pour libérer son père d'entre les orteils de l'éléphant qui croyait l'avoir tué.

Mohamadou Kane fait remarquer que, souvent, dans les Contes d'Amadou Koumba le portrait d'un animal permet de donner une connaissance précise des moeurs dont on tire ses traits moraux bien avant que soit abordée la description de l'animal à partir de ses attributs physiques.[3] Notons en cela la similitude entre les Contes d'Amadou Koumba et Hare and Hornbill. Et nous pouvons citer un exemple pour illustrer cette similitude. Pour ce faire, prenons le cas des "Vérités inutiles", un conte de Birago Diop dans lequel le narrateur enseigne l'obéissance à un public composé de jeunes enfants: nous verrons qu'il procède de la même façon que le narrateur de "Guinea Fowl, Leopard and Hyena". Car, comme ce dernier, il présente d'abord les portraits des personnages principaux (Béye-la-Chèvre, Leuck-le-Lièvre et Bouki-l'Hyène) dont il tire les moeurs de ces animaux pour recommander la sagesse, que le lièvre symbolise, et de châtier la désobéissance que symbolise la jeune chèvre que l'espièglerie a conduit

à la mort.

Par ailleurs, cet exemple confirme l'opinion de Mercier qui croit que dans les Contes d'Amadou Koumba "les animaux revêtent un caractère d'autant plus symbolique qu'ils reparaissent plus souvent, et incarnent les défauts des hommes";[4] et Mercier explique que ce qui importe davantage dans le portrait est le rapport entre les caractéristiques physiques et morales de l'animal permettant à Diop de dériver le caractère des particularités physiques. Nous avons mentionné (dans le dernier chapitre du présent mémoire) que les longues oreilles et le menu corps du lièvre symbolisent la sagesse et la circonspection. Mais les particularités physiques peuvent être interprétées comme la sanction des comportements associaux de l'animal. Nous citons ci-après deux extraits tirés des Contes d'Amadou Koumba en guise d'illustration:

> Si Kakatar-le-Caméléon, le caméléon sage et circonspect jusque dans sa démarche, avait frayé plus souvent avec les habitants de la brousse ou même avec ceux des villages, il aurait su ce que tout un chacun pensait de Golo-le-Singe. Il aurait connu l'opinion des hommes et le sentiment des bêtes à l'endroit de cet être malfaisant, mal élevé, mal embouché, dont la tête n'était pleine que de vilains tours à jouer au prochain. Il aurait su pourquoi Golo avait les paumes des mains noires à force de toucher à tout, et les fesses pelées et rouges d'avoir reçu tant de coups.[5]

> Thile-le-Chacal, que la peur d'un coup venu d'on ne sait jamais où, fait toujours courir, même sur les sables nus, à droite et à gauche, pensait aussi comme Golo, comme Leuck, comme Bouki-l'Hyène, poltronne et voleuse, dont le derrière semble toujours fléchir sous une volée de gourdins: comme Thioye-le-Perroquet, dont la langue ronde heurte, sans arrêt le bec qui est un hameçon accrochant tous les potins et racontars qui volent aux quatre vents.[6]

Constatant l'uniformité apparente des thèmes et des personnages des contes populaires d'Afrique noire, Susan Feldmann écrit:

> African Folklore displays a remarquable abundance and unity over an area comprising the continent south of the Sahara; an area in which we find communities living at the most different levels of culture, ranging from primitive hunting tribes to hieratic states of Byzantine splendor.[7]

Mme Feldmann a raison dans la mesure où une comparaison des scènes de la vie rustique dans lesquelles évoluent les personnages des contes populaires peut confirmer la parenté des contes produits dans différentes régions du continent noir fort distinctes les unes des autres. Notons en outre que malgré la distance qui sépare géographiquement leurs pays d'origine les contes que nous avons étudiés se ressemblent beaucoup, notamment en ce qui concerne leurs personnages et les types d'enseignement que les narrateurs destinent au public par le biais de ces derniers. Mais il existe cependant quelques différences mineures entre les contes que renferme Hare and Hornbill et ceux de Diop. Kane fait remarquer à ce propos que, du fait de la marge d'initiative que le recours à l'écriture donne à Diop pour apporter plus d'attention à ses portraits, l'oeuvre du conteur sénégalais diffère des contes recueillis et transcrits avec le maximum de fidélité, malgré le respect que Diop a envers la tradition du conte populaire africain. D'après Kane, la raison en est que les Contes d'Amadou Koumba ne s'adressent pas directement aux villageois. Car c'est le lecteur qui constitue leur public, un public "qui s'est déplacé de la campagne aux villes, qui n'a plus qu'une vague connaissance, sinon une connaissance somme toute livresque des bêtes, de leur mode de vie." C'est pourquoi, explique Kane, s'il est utile de préparer le public à ne pas perdre de vue que "ce sont des animaux qui se trouvent en scène", comme le fait Diop, "il est aussi habile de préparer l'adoption des attitudes, de rôles humains par ces derniers." Car "il faut faciliter les choses au lecteur." Aussi Diop y parvient-il "en prédisposant l'animal à se substituer à l'homme."[8]

Nous voudrions clore notre étude en faisant remarquer que, malgré ces nuances soulignées par Kane, l'oeuvre de Diop ressemble beaucoup aux

contes populaires des Acoli en ce qui concerne l'emploi du rire comme moyen d'éducation. Enfin, il nous faut rappeler que le rire du conte polaire africain résulte de la satisfaction que le public tire des présentations faites par le conteur. Mais au delà du divertissement qu'il offre le conteur vise également à éduquer son public sur les plans intellectuel, social et culturel, moral ou religieux qu'une analyse rigoureuse permet de découvrir. Nous croyons cependant que pour porter des jugements de valeur sur les cultures africaines une telle découverte doit être basée sur des textes de traditions orales traduits ou réécrits avec fidélité par des personnes compétentes, et non sur des textes copiés par des individus imbus de préjugés. Nous devons notre conviction aux écrivains africains qui, comme Jean Derive l'a bien remarqué, voulaient affirmer leurs valeurs traditionnelles en montrant que leurs oeuvres littéraires "n'étaient pas le fait de leur simple talent individuel, mais qu'issues d'une tradition authentifiée, elles constituaient l'essence même de la culture négro-africaine." [9]

NOTES: CONCLUSION

[1]Jean-Marie Grassin, "La littérature africaine comparée: tradition et modernité," L'Afrique littéraire et artistique, Nos. 54/55 (1980), p. 5.

[2]Okot p'Bitek, "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango," pp. 397-408.

[3]Mohamadou Kane, Les Contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française, pp. 166-168.

[4]Roger Mercier, "Un conteur d'Afrique noire: Birago Diop," p. 124.

[5]Birago Diop, "Les Mauvaises compagnies," in Les Contes d'Amadou Koumba, p. 59.

[6]Ibid., p. 51.

[7]Susan Feldman, op. cit., p. 23.

[8]Mohamadou Kane, op. cit., p. 168.

[9]Jean Derive, "La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop d'après les Contes d'Amadou Koumba," in L'Ecrit et l'oral. Itinéraire, 1 (Paris: Editions L'Harmattan, 1982), p. 79.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Coupez, A., et al. Littérature de cour au Rwanda. Oxford Library of African Literature. Oxford: At the Clarendon Press, 1970.

Diop, Birago. Les contes d'Amadou Koumba. Paris: Fasquelle, 1947.

---. Contes et Lavanes. Paris: Présence Africaine, 1963.

---. Les nouveaux contes d'Amadou Koumba. 3ème éd. Préface de Léopold S. Senghor. Paris: Présence Africaine, 1958.

Kesteloot, Lilyan, éd. L'épopée traditionnelle africaine. Littérature africaine, 11. Paris: Fernand Nathan, 1971.

P'Bitek, Okot. Hare and Hornbill. London: Heinemann Educational Books,

Tracey, Hugh. Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments. London: Oxford Univ. Press, 1948.

Etudes sur la littérature et le folklore

Anya-Noa, Lucien. "La sagesse Béti dans le chant des oiseaux." Abbia, No. 8 (1965), pp. 97-139.

Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1980.

---. L'éthique à Nicomaque. T. I. Introduction, traduction et commentaire par René Antoine Gauthier et Jean Yves Jolif. Collection Traductions et Etudes, Institut Supérieur de Philosophie de l'université de Louvain. Paris: Béatrice-Nauwelaerts, 1958.

Bascom, William. "African Folklore and Literature." In Social Research in Africa: A Survey of Social Research. Ed. Robert A. Lystad. London: Pall Mall Press, 1965, pp. 469-490.

---. "Folklore Research in Africa." Journal of American Folklore, Vol. 77, No. 303 (1964), pp. 12-31.

---. "The Forms of Folklore: Prose Narratives." Journal of American Folklore, Vol. 78, No. 307 (January-March, 1965), pp. 3-20.

---. "The Relationship of Yoruba Folklore to Divining." Journal of American Folklore, Vol. 56, No. 220 (April-June, 1943), pp. 12-31

Battestini, Simon, et al. Birago Diop, écrivain sénégalais. Littérature africaine, 6. Paris: Fernand Nathan, 1964.

Ben-Amos, Dan. "Analytical Categories and Ethnic Genres." Genre, Vol. 2, No. 3 (September, 1969), pp. 275-301.

----------. "Folklore in African Society." Research in African Literatures, No. 6 (1975), pp. 166-198.

Benfy, Theodor. Panchatantra: Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzälungen. Aus dem Sanskrit übers; mit Einleitung und Anmerkungen von Theodor Benfy. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

Bitek, Okot p'. The Horn of My Love. London: Heinemann Educational Books, 1974.

----------. "Oral Literature and its Social Background among the Acholi and Lango. Thesis (B.A.) Oxford 1964.

----------. Song of Lawino: A Lament by Okot p'Bitek. Nairobi: East African Publishing House, 1966.

----------. Two Songs: Song of Prisoner. Song of Malaya. Modern African Library. Nairobi: East African Publishing House, 1971.

Bouveignes, Olivier de. Poètes et conteurs noirs: essai sur la littérature des indigènes de l'Afrique centrale. Anvers: Zaïre, 1948.

Bowra, Cecil M. Heroic Poetry. London: MacMillan & Co. Ltd., 1961.

Bremond, Claude. Logique du récit. Paris: Seuil, 1973.

Brench, A. C. "Two Writers from the 'vieilles communes' Birago Diop and Abdoulaye Sadji." In The Novelists' Inheritance in French Africa: Writers from Senegal to Cameroon. London: Oxford Univ. Press, 1967.

Calame-Griaule, Geneviève. Ethnologie et langage. Paris: Gallimard, 1975.

Callaway, Henry. Izinganekwane, Nensumansumane, Nezindaba Zabantu. Nursery Tales, Traditions, and Histories of the Zulus. Springvale: John A. Blair; Pietermaritzburg: Davis & Sons; London: Trübner & Co., 1868.

Cèbe, Jean-Pierre. La caricature et la parodie dans le monde romain antique: des origines à Juvénal. Paris: De Boccard, 1966.

Cendrars, Blaise. Anthologie nègre. Paris: La Sirène, 1921.

Chatelain, Heli. Folk-tales of Angola: Fifty Tales. With Ki-mbundu Texts, literal English translation, introduction and notes. Published for the American Folk-lore Society. Boston and New York: G. E. Stechert & Co., 1894.

Cicéron. De l'Orateur. Liv. II. In Oeuvres complètes de Cicéron. T. I. Trad. M. Nisard. Collection des auteurs latins. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1881.

Daudet, Alphonse. Lettre de mon moulin. Edition définitive. Paris: Fasquelle, 1918.

Delancey, Mark, et al. A Bibliography of Cameroon. New York: Africana Publishing Company, 1972.

Derive, Jean. "La réécriture du conte populaire oral par Birago Diop d'après les Contes d'Amadou Koumba." In L'Ecrit et l'oral. Itinéraire, 1. Paris: Editions L'Harmattan, 1982, pp. 65-80.

Domowitz, Susan. "The Orphan in Cameroon Folklore and Fiction." Research in African Literatures, Vol. 12, No. 3 (Fall, 1981), pp. 350-358.

Duerden, D., et al., éds. African Writers Talking. London: Heinemann Educational Books, 1972.

Dundes, Alan. Essays in Folkloristics. Kirpa Dai Series in Folklore and Anthropology, 34/1. Kailash Puri Meerut: Folklore Institute, 1978.

----------, éd. Interpreting Folklore. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980.

Eno-Belinga, Martin S. Découverte des chantefables beti-bulu-fang du Cameroun. Preface de Pierre Alexandre. Langues et Littératures d'Afrique noire, 7. Paris: Klincksieck, 1970.

Épanya-Yondo, Elolongue. La place de la littérature orale en Afrique. Paris: La Pensée universelle, 1976.

Equilbecq, François. Contes indigènes de l'Ouest africain français. Paris: E. Leroux, 1913.

Escarpit, Robert. "La définition du terme littérature; projet d'article pour un dictionnaire international des termes littéraires." III^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Utrecht, 1962).

Feldmann, Susan, éd. African Myths and Tales. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1963.

Finnegan, Ruth. Oral Literature in Africa. Oxford Library of African Literature. Oxford: At the Clarendon Press, 1970.

Fuchs, Peter, éd. Afrikanisches Dekamerone: Erzälungen aus Zentralafrika. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1961.

Genette, Gérard. Palimpsestes, la littérature au second degré. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1982.

Görog, Veronika. "Bibliographie analytique sélective sur la littérature orale de l'Afrique noire." Cahiers d'études africaines, Vol. 8, No. 31 (1968), pp. 453-499.

----------. "Littérature orale africaine, bibliographie analytique (périodiques)." Cahiers d'études africaines, Vol. 9, No. 36 (1969), pp. 641-665.

----------. Littérature orale d'Afrique noire: bibliographie analytique. Avec la participation de Michèle Chiche. Paris: G. - P. Maisonneuve et Larose, 1981.

Grassin, Jean-Marie. "La littérature africaine comparée: tradition et modernité." L'Afrique littéraire et artistique, Nos. 54/55 (1980), pp. 3-10.

Herman, Gertrude. "Africana: Folklore Collections for Children." School Library Journal, Vol. 18, No. 9 (May, 1972), pp. 35-39.

Herskovits, Melville, et al. Dahomean Narrative: A Cross-cultural Analysis. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1958.

Hurreiz, Sayyid. Ja'aliyyin Folktales. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977.

Jablow, Alta, éd. Yes and No: The Intimate Folklore of West Africa. Introduction by Paul Goldman. New York: Horizon Press, 1961.

Jahn, Janheinz. Geschichte des neoafrikanischen Literatur. Düsseldorf-Köln: Eugen Dieterich Verlag, 1966.

Jean, Georges. Le pouvoir des contes. Collection "E 3", enfance-éducation-enseignement. Paris: Casterman, 1981.

Johnston, H. A. S., éd. A Selection of Hausa Stories. Oxford Library of African Literature. Oxford: At the Clarendon Press, 1966.

Junod, Henri. Les chants et les contes des Ba-Ronga de la baie de Delagoa. Recueillis et transcrits par Henri A. Junod de la Mission romande. Lausanne: Georges Bridel et Cie, 1897.

Kane, Hamidou. L'Aventure ambiguë. Préface de Vincent Monteil. Paris: Julliard, 1961.

Kane, Mohamadou. Birago Diop, l'Homme et l'Oeuvre. Paris: Présence Africaine, 1971.

----------. Les contes d'Amadou Coumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française. Langues et Littératures, 16. Université de Dakar: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968.

Koelle, Sigmund. African Native Literature, or Proverbs, Tales, Fables,

and Historical Fragments in the Kanuri or Bornu Language to which are added a Translation of the above and a Kanuri-English Vocabulary. By Rev. S. W. Koelle, Church Missionary. Foreword by J. Likas. Introduction by David Dalby. Published in association with the African Language Review, Fourah Bay College, University of Sierra Leone. Graz: Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1968.

Kunene, Daniel P. "Deculturation -- The African Writer's Response." Africa Today, Vol. 15, No. 4 (August-September, 1968), pp. 19-24.

----------. Heroic Poetry of the Basotho. Oxford Library of African Literature. Oxford: At the Clarendon Press, 1971.

Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.

Lindblom, Gerhard. "Kamba Folklore." Archives d'études orientales, Vol. 20, Nos. 1 & 3 (1928 & 1935), pp. xii & iii; iv & 142.

Lindfors, Bernth, éd. Forms of Folklore in Africa. Austin: Univ. of Texas Press, 1977.

Makward, Edris. "Birago Diop, Storyteller from Senegal." Kentucky Romance Quarterly, Vol. 16, No. 4 (1969), pp. 357-374.

Mercier, Roger. "Les contes sénégalais de Birago Diop." Actes du V^{eme} Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Belgrade, 1967), pp. 527-536.

----------. "Un conteur d'Afrique noire, Birago Diop." Etudes Françaises, Vol. 4, No. 2 (Mai, 1968), pp. 119-149.

Mofolo, Thomas. Moeti Oa Bochabela. Morija: Sesuto Book Depot, 1912.

----------. The Traveller of the East. Translated from the original texts by H. Ashton. London: Society for promoting Christian Knowledge, 1934.

Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 3ème édition augmentée et refondue. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

Mphahlele, Ezekiel. Down Second Avenue. London: Faber and Faber, 1959.

Nassau, Robert H. Fetichism in West Africa: Forty Years' Observation of Native Customs and Superstitions. With Twelve illustrations. 1904; rpt. New York: Negro Univ. Press, 1969.

----------. Where Animals Talk. Boston, 1912; rpt. New York: Negro Univ. Press, 1970.

Ndong-Ndoutoume, Tsira. Le Mvett. Vol. I. Paris: Présence Africaine: 1970.

Nicholas, François. "Un conte à refrain chanté des L'éla de la Haute Volta (A.O.F.)." Anthropos, Vol. 48, Nos. 1 & 2 (1959), pp. 158-170.

Nwoga, D. I. "African Traditional Literature." In Readings in African Humanities: African Cultural Development. Ed. Ogbu Kalu. Univ. of Nigeria, Nsukka: Division of General Studies, 1980, pp. 58-75.

Nyembezi, C. L. Sibusiso. Zulu Proverbs. Johannesburg: Witwatersrand Univ. Press, 1954.

Plant, Robert. The Zulu in Three Tenses: Being a Forecast of the Zulu's Future in the Light of his Past and his Present. Pietermaritzburg: P. Davis & Sons, 1905.

Platon. Philèbe. In Oeuvres complètes. Vol. II. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau. Paris: Gallimard, 1953.

Propp, Vladimir. Morphologie du conte. Suivi des Transformations des contes merveilleux et de E. Mélétinski, l'Etude structurale et typologique du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvétan Todorov et Claude Kahn. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1965.

----------. Morphology of the Folktale. 2nd edition, revised and edit- with a preface by Louis A. Wagner. New introduction by Alan Dundes. Austin & London: Univ. of Texas Press, 1968.

Quintilien. Institution oratoire. T. IV. Liv. VI. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Collection des universités de France. Paris: "Les Belles Lettres", 1977.

Scheub, Harold. African Oral Narratives, Proverbs, Riddles, Poetry and Song. Bibliographies and Guides in African Studies. Boston: G. K. Hall, 1977.

Segoete, Everitt. Monono ke moholi ke mouaane. Morija, Basutoland: Morija Sesuto Book Depot, 1943.

Shreve, Gregory. "Form and Genre in African Folklore Classification: A Semiotic Perspective." Research in African Literatures, Vol. 11, No. 3 (1980), pp. 286-294.

Steere, Edward. Swahili Tales. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1889.

Thomachevski, B. "Thématique." In Théorie de la littérature: textes des formalistes russes. Ed. Tzvétan Todorov. Paris: Seuil, 1965, pp. 263-307.

Thomas, Jacquéline. Contes-proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières Ngbaka-Mabo. Paris: Klincksieck, 1970.

Torrend, J., éd. Specimens of Bantu Folk-lore from northern Rhodesia. Text (Collected with the help of the phonograph) and translation by J. Torrend, with musical illustrations. London: Kegan Paul, 1925.

Towo-Atangana, Gaspard. "Le Mvett, genre majeur de la littérature orale des populations Pahouines (Bulu, Béti, Fang-Ntumu)." Abbia, Nos. 9/10 (1965), pp. 163-179.

Tracey, Hugh. "Behind the Lyric." African Music, Vol. 3, No. 2 (1963), pp. 17-22.

Trautman, René. La littérature populaire à la Côte des esclaves: contes-proverbes-devinettes. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 1927.

Webster, J. B. "In the Shadow of Rwabugiri." Association Canadienne des Etudes Africaines, 13ème congrès annuel, Université Laval (Québec), 15 mai 1983.

Etudes sur le rire

Bell, Michael. "Social Control/Social Order/Social Art." Substance, No. 22 (1979), pp. 49-65.

Bergson, Henri. Le rire: essai sur la signification du comique. 7ème éd. Paris: Félix Alcan, 1911.

Dumas, Georges. "Le rire et les larmes." In Traité de psychologie. T. I. Ed. Georges Dumas. Préface de Th. Ribot. Paris: Félix Alcan, 1923.

Dupréel, E. "Le problème sociologique du rire." Revue philosophique de la France et de l'étranger, No. 106 (juillet-décembre, 1928), pp. 213-260.

Mélinand, Camille. "Pourquoi rit-on? Etude sur la cause psychologique du rire." Revue des deux mondes, T. 176 (janvier, 1895), pp. 612-630.

Milner, C. B. "Towards a Semiotic Theory of Humor and Laughter." Semiotika, No. 5 (1972), pp. 1-30.

Monro, D. H. Argument of Laughter. Victoria: Melbourne Univ. Press, 1951.

Penjon, A. "Le rire et la liberté." Revue philosophique de la France et de l'étranger, No. 36 (juillet-décembre, 1893), pp. 113-140.

Piddington, Ralph. The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation. London: Figurehead, 1933.

Sidis, Boris. The Psychology of Laughter. New York: D. Appleton and Co., 1913.

Sully, James. An Essay on Laughter: Its Forms, its Causes, its Development and its Value. London: Longman, 1902.

Autres sources

Bain, Alexander. The Emotions and the Will. London: J. W. Parker and sons, 1859.

Brunswicg, Léon, éd. Les Pensées de Blaise Pascal. Nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe et publiée avec une introduction et des notes par Léon Brunswicg. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1904.

Clarke, John, éd. World's Great Men of Color. Vol. I. New York: The MacMillan Company, 1972.

Duffy, James. Portugal in Africa. Penguin Books. London: Cox and Wyman Ltd., 1962.

Figueirero, Antonio de. Portugal and its Empire: The Truth. London: Victor Kollancz Ltd., 1961.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. The Philosophy of Fine Art. Translated with notes by F. P. B. Osmaston. London: G. Bell and sons, Ltd., 1920.

Kant, Immanuel. Kritik of Judgement. Translated with introduction and notes by J. H. Bernard. London and New York: MacMillan and Co., 1892.

Linton, Ralph. The Cultural Background of Personality. The Century Psychology Series. New York: Apllleton-Century-Croft, Inc., 1945.

Schopenhauer, Arthur. The World as Will and Idea. Translated from the German by R. B. Haldane and J. Kemp. London: Trübner & Co., 1883.

Sousa, Edouardo da. Portuguese Colonialism in Africa: The End of an Era. The Effects of Portuguese Colonialism on Education, Science, Culture and Information. With an introduction by Basil Davidson. Paris: The UNESCO Press, 1974.